

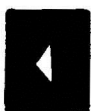


محمد أحمد النشيمي



- ولد المرحوم محمد أحمد النشيمي في الكويت سنة ١٩٢٧ م.
- يعتبر رائداً من رواد الحركة المسرحية. خاض الجانب الإرتجالي فيها.
- درس في مدارس الكويت وعمل موظفاً في بعض الأعمال ثم مدرساً ثم استقر في العمل بوزارة الشؤون الإجتماعية والعمل اعتباراً من سنة ١٩٥٥.

- مثل أول دور مسرحي له سنة ١٩٤٣ في مسرحية «الحي الميت» .
- كتب مسرحية «مدير فاشل» سنة ١٩٥٥، وهي المسرحية الأولى من تأليفه، وقدمتها فرقة الكشف الوطني وهي الأولى له في مجال المسرح الارتجالي.
- استنكرت بعض الأوساط المتزمته ممارسته للتمثيل وخاصة تمثيله لأدوار النساء.
- أسس فرقة الكشف الوطني المسرحية وهو أول تجمع مسرحي منظم جمع شتات المسرحيين وهواة التمثيل سنة ١٩٥٤.
- ثم انتقل للعمل المسرحي تحت اسم «المسرح الشعبي» وانضمت الفرقة الى وزارة الشؤون الاجتماعية سنة ١٩٥٦.
- اشرك أول امرأة في التمثيل في مسرحية «من المسؤول» سنة ١٩٥٦.
- استقال من المسرح الشعبي سنة ١٩٦١ م.
- شارك في تأسيس المسرح الكويتي سنة ١٩٦٤ م.
- ثم استقال منه سنة ١٩٦٥، ولم يمثل بعدها إلا في مسرحية «دفاشة» لفرقة شركة فيلكا الفنية سنة ١٩٨٣.
- قدم ما يزيد على عشرين عملاً مسرحياً من تأليفه وإخراجه، واشترك في التمثيل فيها ومثل في الكثير من غيرها.
- له مسرحية مطبوعة حملت اسم «فرحة العودة» صدرت سنة ١٩٧١ م.
- انتخب رئيساً لجمعية الفنانين الكويتية اعتباراً من سنة ١٩٦٧، واستمر رئيساً لها حتى وفاته في بداية هذا العام ١٩٨٤.
- رأس تحرير مجلة عالم الفن منذ صدورها سنة ١٩٧١.
- احيل على التقاعد من عمله في وزارة الشؤون سنة ١٩٧٩.



● مسرحياته :

المسرحيات التي ألفها والتي تعتبر من المسرحيات المرحّلة هي :

- مدير فاشل .
- خير اسكت .
- من المسؤول .
- مطر صيف .
- شرباكة .
- ضاع الأمل .
- تاليهنا .
- بلاوي .
- عجوز المشاكل .
- ليلة عرسه نام على السيف .
- حرامي متقلّص .
- امك طراز اول .
- صاروخ شراكة .
- على امه نذر .
- جنني وعطية .
- قرعة وصلبوخ .
- من الماضي .
- كل سنة عيدان والسنة العيد الثالث .
- مدرسة ملا طقور .

● شهادات :

يقول الاستاذ خالد سعود الزيد في كتابه «أدباء الكويت في قرنين — الجزء الثالث» .

عن اللغة العامية وعن طبيعة الارتجال في مسرح المرحوم النشمي :
« استطاعوا من خلال العامية ان ينفسوا عما يجيش في نفوسهم من آمال
وآلام في ظل المسرح المرتجل بلغة الفكاهة وأسلوب خلق المواقف المتناقضة
والشخصيات ذات الأنماط الكاريكاتيرية المضحكة، وساعد على إنتشار
اللهجة والاستمرار في هذا المسرح العفوي العبارة، المرتجل الحوار» .
وعن الإرتجال كتب الزيد في نفس المصدر السابق :
« ومما قاله النشمي لي : إنه يضع الفكرة ثم يتناول كل ممثل دوره بما
يشتهي من حوار، ولربما سرق من صاحبه في الليلة الأخرى موقفاً مضحكاً أو
فكاهة يستملحها الجمهور فيضطر الآخر الى نسج حوار يتناسب مع الموقف
وربط الموضوع » .

- وجاء في مذكرات المرحوم النشمي :
« ان التأليف في ذلك الوقت ١٩٥٥ م، لم يكن معروفاً لدينا بمعناه
ومفهومه الحالي، وإنما كان عبارة عن عدد من الجمل ننظمها للفنانين
المشاركين في المسرحية حتى لا يخرج الممثل عن نطاق الموضوع وهو
على خشبة المسرح .
وينقل الدكتور محمد حسن عبدالله في كتابه « الحركة الأدبية
والفكرية في الكويت » على لسان الممثل والمخرج والمؤلف عبد الرحمن
الضويحي ما يلي : « كان النشمي يقود عملية التأليف ولكنه لم يكن
يقوم به منفرداً، كان يكتشف الفكرة أو يحددها، وأحياناً كنا نعاونه
في ذلك أيضاً، وعقب ذلك يتم تحديد الممثلين وأدوارهم، ثم يجري
التدريب على التمثيل، وكان كل ممثل يؤلف دوره الخاص من خلال
التمثيل ذاته، ونكرر التدريب حتى يعرف كل شخص حدود دوره،
والمعاني أو العبارات التي سيلقيها على وجه التقريب » .

الجيل الجديد :

• ومع أن خلافات عديدة نشأت بين المرحوم النشمي وبين زملائه الفنانين وخاصة الجيل الجديد منهم — وتم تفسيرها على أساس صراع الأجيال وعدم تحبذ النشمي للأساليب والاتجاهات الجديدة التي أخذت تسود وتنتشر في أوساط المسرحيين الشبان.

مع ذلك فإن المرحوم النشمي كتب في مذكراته يقول، «وفي أواخر عام ١٩٦٦ كان انقطاعي نهائياً عن المسرح ومن بعيد جلست أقرب تطورات الفن المسرحي في الكويت، ثم توالى المحاولات لإعادتي الى المسرح، إلا أنني واخواني عقاب الخطيب وصالح العجيري وعبدالله المنيس صممنا على عدم العودة.

وللتاريخ أذكر أن الحركة الفنية في الكويت أصبحت الآن والحمد لله لا تعتمد على أشخاص معينين، فقد ظهرت مواهب جديدة لها قدرها، واستطاعت أن تملأ الفراغ الذي تركه الممثلون السابقون، ونظراً لحبي الشديد للفن لم أترك نفسي هذه السنوات الأربع بعيداً عنه، بل عكفت على الكتابة، وأصبحت لدى الآن خمس مسرحيات جديدة، تتناسب والتطور الحضاري في مجتمعنا وتواكب النهضة الحديثة، وإن شاء الله تعالى سترى هذه المسرحيات الخمس طريقها الى المسرح في المستقبل القريب».

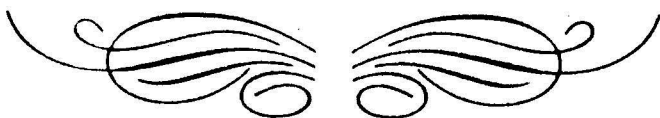
لكن لظروف لم نعرفها فإن المسرحيات الخمس لم تظهر حتى الآن، لا على خشبة المسرح ولا مطبوعة في كتب. فهل تتولى إحدى الفرق أو أحد الباحثين تقديم ودراسة المسرحيات المشار إليها؟

الرحمة للفنان النشمي ولذويه واخوانه واصدقائه الصبر والسلوان.

* * *

ملحوظة : استندت سيرة الحياة هذه على معلومات استقينها من الكتب التالية :

- الحركة الادبية والفكرية في الكويت — الجز الأول — الصادر عن رابطة الادباء في الكويت سنة ١٩٧٣ ، للدكتور محمد حسن عبدالله .
- ادباء الكويت في قرنين — الجزء الثالث — الصادر عن شركة الربيعان للنشر سنة ١٩٨٢ ، للاستاذ خالد سعود الزيد .
- المسرح في الكويت — مقالات ووثائق — الصادرة عن شركة الربيعان للنشر سنة ١٩٨٣ ، للاستاذ خالد سعود الزيد .



ممتوماته
ومعوماته



والبيان تنشرها وفاءً وذكرى. ورحم الله فنانا
الكبير.

البيان - ١٠ -

بسم الله الرحمن الرحيم ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد بن عبدالله وبعد..

يسعدني أن أشارك اليوم في هذا المهرجان الفكري الذي تنظمه وزارة الاعلام في عمان الشقيقة ، شاكراً لها تفضلها باختيار كواحد من المحاضرين ، فهذا شرف كبير لي . راجياً أن أوفق في هذه المهمة .

والحديث في التراث أيتها الاخوات وأبها الاخوة هو مهمة ليست يسيرة ، ذلك لأن تراث أية أمة يتضمن كل ما أبدعته عقول أبنائها من أدب وشعر وفكر وقيم وعليه فان الباحث في هذا الموضوع يجد من الضروري عليه لكي يتعمق أكثر في بحثه ويصل الى قنوات ونتائج محددة أن يختص في جانب واحد من التراث الثقافي . ولاعتقادي بأن الحاضر هو غرس الماضي وامتداد طبيعي له ، وليقيني أيضاً بأننا عندما نبحث في تراث شعب فاننا نعيش في إسهار الماضي أو نجم عن الاعتراف بعلاقة التواصل والتتابع بين الأجيال المتلاحقة ، وعليه فاننا في هذه الحالة نتعامل مع مظاهر وقيم ونتائج حاضرة نسعى لأن نخدم مستقبل أجيالنا عن طريق الحفاظ عليها وتطويرها ونبد كل ما لا يخدم مسيرة التقدم والحضارة .

وعلى هدي من هذه القاعدة ، سوف أتحدث لكم اليوم في موضوع هو حقيقة ليس من عناصر التراث العماني إنه « المسرح » . فالمسرح كما هو معروف من فنون التعبير التي دخلت حديثاً إلى منطقتنا العربية . ولكنني مع ذلك سوف أحرص على أن أوكد على العلاقة بين التراث والمسرح ، باعتبار المسرح وسيلة من وسائل التعبير يجب أن تستغل في إبراز المعالم الحضارية والثقافية العمانية . ويكون للاخوة المحاضرين فرص في الحديث كل في تخصصه في جانب من جوانب التراث سواء في التاريخ أو الأدب أو الشعر أو غيره .

وسوف لن أتحدث هنا في قضايا مسرحية فنية بحتة ، ولن أبحث في

النشأة التاريخية للمسرح في عُمان. ذلك لأن المسرح هنا لم يتكون بعد، وعليه فانني سوف اقصر الحديث على كيفية بناء مسرح قومي. وماهية العقبات التي تحول دون تحقيق هذه الغاية.



لقد عرف العرب أشكالاً متعددة من الفن المسرحي منذ العصر العباسي ومنها مايسمى «خيال المظل»، إلا أن ظهور مسرح حقيقي في المنطقة العربية كان في مصر في منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، وعليه فان فن المسرح يعتبر فناً طارئاً دخيلاً على فنون التعبير العربية التقليدية، فهم نقلوه عن أوروبا حديثاً. ومنذ بدايات ظهوره وحتى الآن تطور الفن المسرحي في البلاد العربية وظهرت ألوان متعددة منه كالمرحبة الشعرية والغنائية والراقصة والمسرحية السياسية.. الخ.

وقد تأصلت القيم المسرحية لدى المهتمين والقائمين بحيث أصبحت للمسرح تقاليد وقيم أصيلة وراسخة. وقد تبنى الكثير من القضايا الاجتماعية وعبر عنها، وأصبح أحياناً من وسائل التسلية والترفيه، واستقطب أعداداً كبيرة من المشاهدين المهتمين ولكن ومع كل هذا فإن مسرحنا لم يتبلور شخصيته وملامحه بعد. أقصد أنه لم يتخلص من تأثير المسرح الغربي عليه بعد. كما ترون أيتها الاخوات وأيتها الاخوة لقد مضى على ظهور الفن المسرحي بمعناه الدقيق حوالي قرن من الزمان تراوح خلالها بين مدّ وجزر، بين اندفاع وتراجع. لقد كان في بعض الأحيان شعلة مضيئة، أنارت الطريق وفتحت عيون الجماهير على كثير من القضايا، وفي أحيان أخرى خبت جذوته، وضعف تأثيره إلى درجة كبيرة. كما هو عليه اليوم في كل الأقطار العربية، وسوف أحاول طرح مجموعة أفكار وملاحظات أرى أنها تساهم في إعادة خط الفن المسرحي إلى الصعود.



وبداية أيضاً، سوف يكون حديثي عن الحركة المسرحية عاماً، أي لن أتكلم عنها في قطر معين، بل سوف أتحدث عن الحركة المسرحية العربية وذلك للتشابه الشديد بين الأقطار العربية وتأثيرها بعضها ببعض.

لقد أصبح للمسرح دور هام في الحياة الاجتماعية والسياسية للشعوب المختلفة باعتباره وسيلة من وسائل التعبير وقناة من قنوات الاتصال الشعبية، فلقد أصبحت له إذاً وظيفة اجتماعية يخدم من خلالها جماهير المشاهدين ويعبر عن طموحاتهم وهمومهم فهو بهذا يحمل دوراً رائداً هادفاً إلى:

(١) التسلية والامتناع التي تعني الترويح عن النفس عبر قضاء وقت قصير خارج حدود المنزل، وعبر الخروج عن روتين اليوم، من خلال ذلك تتم مشاهدة عمل فني طابعه الهزل والاضحاك الذي يعتمد على وسائل تقليدية الا أنها تكون غالباً شعبية.

(٢) هناك المسرح الجاد الذي يعتمد على التاريخ بقصصه وشخصياته يلتقط منه مايجد أنه يخدم توجهاً أو قضية ويسقطها على الحاضر، آملاً أولاً: المحافظة على التراث وجاعلاً أحداثه وشخصياته عبرة، وثانياً: لاجراء بعض الاسقاطات على الحاضر إذا تشابهت الظروف والأحوال، ولكن في بعض الأحيان وخصوصاً في حالات الاحساس بالاحباط العام، يأنس البعض إلى العودة للماضي للتغني بأمجاده والتمتع بدفء أحضانه هروباً من الحاضر خوفاً ويأساً.

(٣) هناك أيضاً هدف آخر يرى بعض أهل المسرح أنهم يهدفون إلى تحقيقه عن طريق مسرحياتهم سواء كانوا كتاباً أو مخرجين أو ممثلين فهم غالباً مايعيشون «مادياً أو اجتماعياً» في أدنى درجات السلم الاجتماعي وذاقوا مرارة النقد وهؤلاء يحملون لواء الحرية والعدالة وكل مايحقق السعادة لقومهم. مسرحهم هذا في الغالب هو الذي يهدف إلى توعية المشاهدين عبر تشقيفهم بما يختلف عن الثقافة الرسمية. إنه المسرح الذي يعبر عن ضمير

الشعب، والذي قد يسمى سياسياً أو جماهيرياً أو طليعياً ليست مهمة مسألة التسمية هنا لكن المهم أنه المسرح الجاد الذي لا يهدف إلى الربح المادي أو إلى التضليل الاجتماعي أو إلى خلق روح الاستسلام والخنوع والرضا بالظلم على اعتبار أنه قضاء الله الذي لا سبيل إلى رده.

هذه أيتها الاخوات وأيتها الاخوة وكما أرى هي الخطوط العامة التي يسير فيها أهل المسرح. وما قصدت هنا أن أتحدث في المدارس الفنية المسرحية، وتاريخها واتجاهاتها لأنني كما أشرت لن أتوسع في مسائل فنية بقدر التركيز على وسائل تحقيق نهضة مسرحية.



والآن لنندع الحديث العام ونأتي إلى الحديث عن الحياة المسرحية في البلاد العربية. في بعضها فضجت الحركة المسرحية وأصبح للمسرح قواعده وأصوله وقيمه وحاول البحث عن شخصيته المميزة، وكوّن له جمهوراً مسرحياً، وفرض نفسه كأحد فنون الأداء والتعبير الشعبية. وفي أقطار أخرى، المسرح فيها لا يزال يخبو وفي بداياته الأولى من حيث الشكل والموضوع. وفي بعض آخر وبجهود مخلصه بدأ المسرح ووقف على قدميه وكادت جذوره أن تضرب في الأرض، وكاد يصبح من المنابر الشعبية التي تهدف إلى الامتاع والتثقيف والمبادرة.

هكذا بدأ المسرح .. وهكذا كان. ولكن اليوم وهو ما يهمنا هنا .. كيف تعيش الحركة المسرحية في الوطن العربي؟؟ هناك تفاوت واضح بين التجارب المسرحية في الوطن العربي من حيث بدايات ظهورها وتطورها إلا أن ما يجمعها جميعاً هو هذا التردّي والتراجع العام الذي يعيشه الفن المسرحي فيها كلها، وباستثناء حالات فردية وقليلة ينشط فيها رجال المسرح ويظهر لهم عمل هنا وآخر هناك، إلا أنهم ولا اعتبارات سنأتي على ذكرها ما يلبثون أن يسيروا في خط الانحدار ويتخلون عن هدفهم، ولو نظرنا

إلى مسارحنا اليوم والتي تعرض فيها الفرق الشعبية التقليدية والتي لا تعتبر نفسها مؤسسات تجارية .. فماذا نجد؟! لن نجد غير التراجع والضعف في الشكل والمضمون والتركيز على الجانب الذي يستدر عطف المشاهد أكثر مما يحقق الاحترام!! أما الفرق التي تخضع في إدارتها وتمويلها إلى الدولة، فلن نجد غير الأعمال التي تخدم نظام الحكم القائم وتبتعد كثيراً عن هموم الشعب وحاجاته، إنها بصراحة لا تقول شيئاً..!! أما فرق القطاع الخاص (التجاري) والتي تضع الهدف المادي والربح السريع على رأس أهدافها، فأنها وللأسف فاقت حدود المعقول في استغلالها واستغلالها للمشاهد، وأبسط ما يقال عنها إنها ليست فرقاً فنية ولا يمكن اعتبار ماتقدمه فناً، إنها جماعات تضليلية لا تقدم إلا البضاعة الرخيصة التي تنوم المشاهد وتمسح ذوقه وعقله، يضاف إليها مع شديد الأسف!! بث التلفزيونات العربية لهذه السموم عبر شاشاتها. بل إن هذه المسرحيات هي صاحبة الحظ الوفير من العرض عبر هذه التلفزيونات. والتلفزيون باعتباره أكثر وسائل الاعلام تأثيراً وانتشاراً وباعتباره أحد المؤسسات الحكومية فإنه يجب أن يحول دون عرض هذه البضاعة، وهو وإن كان لا يريد أن يشن حرباً عليها، فعلى الأقل لا يكون مطية وبوق دعاية لها. وهنا أيها الاخوة يترحم المرء على فترة الستينات في مصر أيام كانت مؤسسة المسرح وهي مؤسسة رسمية تتبع الحكومة .. أقول، كانت هي الحاضنة الأمنية والنزيهة لكل عمل مسرحي شريف. حقاً لقد كان عصر المسرح الذهبي في مصر، لقد تحقق فيها دوره باعتباره صوت الشعب. يعبر عن هموم الناس وطموحاتهم وفي نفس الوقت — يحمل وجهة نظر الدولة التي تريد توصيلها لشعبها، فقام بذلك بدوره الشريف خير قيام..



وإذا كانت الأمة العربية بكل فئاتها ومؤسساتها، تعيش حالة تراجع تام

في كل شيء، وعجز وشلل فاق ما كانت تعيشه أيام الاحتلال الأجنبي، فإن مسؤولية الفنانين ومفكري الأمة تكون هنا مضاعفة في إيقاظ الأمة والأخذ بيدها لتنهض من جديد، أما أن يساير فنانونا موجة الهزيمة والتخاذل بل ومحاولة الاستفادة منها والاثراء على حساب شعوبهم، فتلك جريمة كبرى لن يغفرها لهم التاريخ، وإذا كنت قد أشرت قبل قليل إلى أن المسرح في مصر في فترة سابقة كان يخضع للدولة، فإن ذلك لا يعني ارتباط نجاح الفن المسرحي بخضوعه التام للدولة، أنا أرى أن يكون هناك المسرح الرسمي، والمسرح الخاص في نفس الوقت، كل يعمل وبمنافسة شريفة لتحقيق هدف محدد.

في العمل الفني أيها الأخوة لابد من وجود الحرية للفنان في كل صعيد، وتكبير الفنانين وتكريم أفواهم لا يخدم قضية ولا ينشر فتاً، وفي نفس الوقت أن يترك الحبل على الغارب لكي يث أدعاء الفن سمومهم ومهازلهم باسم الفن، فهذا لايجوز ولا بد من وقوف الأجهزة الرسمية في وجههم، ما أقصد إليه هنا أن الفن الهادف والطاقت الخلاقة المبدعة لايجوز أن يحجر عليها، ولا يمكن أن يعيش فن بدون حرية — حرية التعبير والقول في حدود الدين والعادات والأداب العامة، ولذلك لابد من هامش يستطيع الفنانون من خلاله التعبير عما يختلج في صدورهم وما يريدون قوله لشعوبهم ولحكوماتهم في نفس الوقت، لأن الفن الصحيح والصادق هو الفن الذي يريد أن يقول شيئاً، ويتخذ زمام المبادرة في التغيير نحو الأفضل وهناك كثيرون ممن لا يرضون بذلك، ودور الأجهزة الرسمية هنا ألا تقمع كل كلمة خير أو تجعل من نفسها سوطاً يهّد الفنان، وباستطاعة هذه الأجهزة التمييز بين السمين والغث والهادف من الهابط فتساعد الأول وتمنع الأخير.

كما ترون أيتها الاخوات وأيها الأخوة فإن قضية المسرح عندنا قضية متشابكة وتضم مجموعة قضايا ومشكلات بين ثناياها، لا يستطيع الباحث إلا

أن يتحدث فيها جميعاً وأن يتدخل في قضايا فرعية أخرى وإن كنت هنا أحمل نفسي بعض الذنب في عدم التسلسل المنهجي في معالجة قضيتي . أما وقد وجدت نفسي هنا أدخل في الحديث عن أزمة المسرح العربي مظاهرها وأسبابها وطرق العلاج ، فأنني سوف استمر في هذا الحديث ولكن ، على غير ما هو متوقع أو كما يثار في أحيان كثيرة من أن أزمة مسرحنا تتمثل في عدم وجود النص أو المخرج الخبير أو صالات العرض أو الجمهور المسرحي .. الخ ، قد يكون ذلك صحيحاً كله وبدرجات متفاوتة ، إلا أنني سوف أصل إلى ذلك بطرق أخرى وعبر توجيه بعض المطالب والنداءات وإن كانت لا تخلو من نقد وعتب في بعض الأحيان ، فأرجو المعذرة .. فهو نقد الحريص وعتب المخلص الحزين على ما آلت إليه الحركة المسرحية عندنا .

إن الفن المسرحي أيتها الاخوات وايتها الاخوة مرتبط بشكل أو بآخر بثلاثة أطراف أساسية تكاد تكون متساوية في درجة تأثيرها في الأزمة التي نعيشها ، هذه الأطراف الثلاثة تستطيع أن تساهم (مجتمعة) في رفع شأن الفن المسرحي وتطويره أو إيقافه من غفوة ورده إلى سابق عهده .



وانني هنا أركز على كلمة «مجتمعة» لأنه لا بد من التقاء هذه الأطراف الثلاثة ، فهي كما ساهمت في عرقلة تقدم مسيرة الفن المسرحي أو أخرت ولادته في بعض الأقطار تستطيع أن تساهم في إعادة خلقه وتطويره ، والأطراف الثلاثة هي :

- (١) الحكومات ، ممثلة في وزارات الاعلام والتربية وأحياناً (الداخلية) .
- (٢) الفنانون أنفسهم (من كتاب ومخرجين وممثلين ونقاد) .
- (٣) الجماهير المتلقية (المشاهدون) .

وأرى هنا أن أبدأ بالطرف الأول وهو الحكومات باعتبارها ذات دور

رئيسي وفعل في تحقيق النهضة المسرحية والفكرية ذلك لأن حكومات المنطقة وعند المطالبة بتحقيق الكثير من الأهداف الشعبية، ترى ضرورة تأجيل ذلك لأن الشعب لم يصل بعد إلى مرحلة النضج والتميز بين ماينفعه أو يضره والتي من خلال هذا الطرح ومن خلال هذه «الزاوية» أقول إن كنتم ترون ذلك حقاً فانتم المعنيون «والموهلون» لانهاض الفن المسرحي ورعايته وعليه فاننا نطالب بما يلي:

(١) الحكومات ممثلة بوزارات اعلامها أو من هم في مكان المسؤولية عن الحركة المسرحية، مطالبون برفع القوانين المسلطة سيقاً على رقبة المسرح، القوانين المقيدة لحريات الفنانين والتي تؤكد تأثيرها وإعاقتها للفن المسرحي والحركة الأدبية والفنية بشكل عام.

(٢) مطلوب من حكومات المنطقة أن تتبنى وترعى الحركة المسرحية وذلك بتقديم المساعدة المادية والاعلامية لها تماماً كما تقدم المساعدات المناسبة لابرار وتشجيع الحركة الرياضية، ومع الاحترام لكل ألوان الرياضة باعتبارها تمثل مظاهر الترفيه والتسلية وتمثل في جانب وجهاً حضارياً للمجتمع إلا أننا نرى أنه بحكم انتمائنا للعالم الثالث، ينبغي أن نضع برامج التنمية الاجتماعية بما فيها الثقافية في مقدمة اهدافنا، وقبل التركيز على الجانب الترفيهي والمظهري الذي لا ينمي العقل أو الفكر ولا يتبنى قضية ولا يحمل فكراً، ومن ضمن ما نطالب به في هذه النقطة هو ايجاد المقرات الخاصة بالفرق المسرحية كي تستطيع من خلالها أن تمارس تمارينها وتبحث وتلقن وتقدم المحاضرات والندوات، كما نطالب باقامة صالات للعرض تكفي لتغطية الانتاج على مدار السنة.

(٣) إن الثقافة المسرحية في الوطن العربي محدودة ومحصورة في فئة قليلة، وعليه، فاننا نطالب بتوسيع ونشر هذه الثقافة لأن مشكلتنا اجمالاً تتمثل في محدودية هذه الثقافة، ويمكن القيام بذلك عن طريق ايجاد المسرح

المدرسي واعتبار دروس المسرح أساسية بالنسبة للطالب وذلك بتلقيه وتعليمه فنون الأداء منذ الصغر، كما ينبغي الاهتمام بمسرح الأطفال وبكل الوسائل المتاحة، ولايفوتني هنا الإشارة إلى ضرورة التعرف على فنون المسرح عند الشعوب الأخرى عن طريق إيفاد البعثات الدراسية والرسمية (الاعلامية) لكي تقف على آخر ماوصل إليه فنانون تلك الدول المتقدمة فالثقافة الإنسانية هي الكنز المشاع الذي لايجب حجب عن كل طالب من أجل خلق الثقافة المسرحية عندنا لأنه كما قيل «إن الثقافة المسرحية، هي التي تخلق الفن المسرحي العظيم».

(٤) مطلوب من الحكومات أيضاً إيجاد معاهد واكاديميات فنية تساهم في التعليم والتوجيه والمراقبة ووضع الأشخاص المؤهلين «فنياً» في المناصب الحكومية التي ترتبط بالمسرح لكي تكون لديهم القدرة الحقيقية في التقييم والمحاسبة.

(٥) مطلوب أيضاً من حكومات المنطقة المساهمة في قيام اتحادات ونقابات تضم الفنانين والأدباء والصحفيين وإن لا يتم تأخير الموافقة على قيام هذه الأطر التي تنظم وتضمن مستقبل هذه الفئات الرائدة في المجتمع. وبغير ذلك فاني أكون في غاية الدهشة والاستغراب، لأن الحكومة التي تضع العراقيل في وجه قيام حركة فنية مؤطرة وقوية، هي حكومة تخاف شعبها وأرى أنه لا بأس من قيام اتحادات للفنانين ونقابات ترعى مصالحهم وتتكلم باسمهم وتحقق مطالبهم وتسوي اعوجاجهم في نفس الوقت. واسمحوا لي في هذا المقام أن أتساءل أيهما أفضل: قيادة شعب متحضر واع أم: تكريس قيادة شعب تعشعش فيه الأمية والجهل وبرأيي فإن الأدب والفن بمعناهما الاجتماعي الشامل ليس هما من عوامل الهدم والتخريب ولم يكونا كذلك في يوم من الأيام، فلماذا يلاحق الفنان ويكبل ويحرم من التعبير عن نفسه وهموم مجتمعه..؟! لست أدري..!!

(٦) وأخيراً وعلى هدى من المبادئ «المعلنة» والتي حتمت قيام «مجلس التعاون الخليجي» فاننا نطالب بتحقيق ما هو أساسي وجوهري في عملية التعاون، وهو تشجيع التبادل الثقافي والفني والاعلامي بشكل عام وعدم وضع العراقيل أمام نشاط الفنانين والأدباء.



أما بالنسبة للطرف الثاني وهم أهل المسرح وأقصد بهم الفنانون سواء الكتاب والمخرجون والممثلون والنقاد وفتو الاضاءة والديكور وكل من يدخل عمله في صلب العمل الفني والمسرحي بالذات، بالنسبة لهؤلاء أقول لهم: اننا نريد المسرح الذي ينتمي إلى الجماهير.. المسرح الذي يتعامل مع حياتهم اليومية ويعبر عنها أصدق تعبير، المسرح الذي يتبنى قضايا الناس وآمالهم. اننا نرفض مسرح الطلاسم ومسرح الخاصة، اننا نرفض الكتاب الذين يعيشون في أبراجهم العاجية ولا يكتبون إلا من خلال هذه الأبراج.. نريد الكاتب الذي يعيش في المسرح مع المخرج والممثل والفنيين الآخرين لكي يستفيد من كتابة النصوص ويقترب عمله من الفن المسرحي أكثر.. لانريد من الفنانين أن يصبحوا مرتزقة أو يصبح الاثراء غير المشروع هو أول أهدافهم، مطلوب منهم الحرص على العمل الجماعي عن طريق الاهتمام بتأسيس اتحادات تمثيلهم وتبنى قضاياهم لأن المبادرات الفردية مهما كانت رائدة وخلقة فانها لايمكن أن تصنع مسرحاً. مطلوب من فنائنا وبشكل فوري الابتعاد عن استخدام اللهجات العامية (المحلية). واستخدام العربية الفصحى السهلة وهذا موضوع مطروق وقد اشيع نقاشاً في أوساط مختلفة ولذلك فلن أطيل فيه إن كان مقبولا قبل عدة عقود من الزمن استخدام العامية في المسرح فانه يصبح من الضروري الابتعاد عنها وتضييق هامش استخدامها وذلك لانتشار التعليم بين الناس. وقد يكون من المقبول أحياناً استخدام اللهجة المحلية في بعض الاعمال

التي تسعى إلى التسلية وتحمل طابع الفكاهة ومايرر قولنا هذا هو سهولة المواصلات وحركة الاتصال الشعبي والثقافي التي عمت المنطقة العربية وتعرف شعوب الأمة على لهجات بعضهم البعض ، وقد يكون لحرص الفنانين والحكومات على انتشار هذه الأعمال مايسهل أكثر في عملية التعرف واستيعاب اللهجات المحلية .

ونقطة أخيرة بالنسبة لفنانينا ، إنه لامانع من التأثير والاستفادة من الشعوب الأخرى وفي مراحل معينة بالذات ، إلا أنه ومع ذلك يجب أن يطبع فنُّ كل أمة بطابع خاص مستقل ، انني أطالب هنا أن يكون مسرحنا عربياً في معناه وفي مبناه في شكله ومحتواه ..



أما بالنسبة للجمهور (الناس بشكل عام) فأنني أجزم بجدلية العلاقة بينهم وبين الفنانين . هناك من يعتبر الفنانين رواداً سابقين لعصورهم بل أكثر من ذلك يعتبرونهم ضمير الأمة وقادتها ومعلموها ، وأقول .. حتى لو كان ذلك كذلك فإن التأثير متبادل خصوصاً بعد أن يصبح لدى الجمهور ثقافة مسرحية وهو ما أشرت إليه سابقاً ، ونظراً لاعتبارات متعددة منها المقام الذي نحن فيه فأنني سأتكلم في مسألتين فقط هما «المرأة» و«التمويل» :

● لابد أيها الاخوة من وجود نسائي فعال في الساحة المسرحية ، ولابد هنا من وضع هذا الهدف ضمن أولويات فنانينا عبر التركيز على قضايا المرأة وتشجيعها ولا يخفى هنا دور المرأة الحقيقي والفعال في العمل المسرحي . إن وجود المرأة في المسرح يجذب معه الكثير من المشاهدات ووجود امرأة حقيقية على خشبة المسرح يكون ذا وقع وتأثير كبيرين على من يشاهدها وهنا اسمحوا لي بأن أحاطب جمهورنا .. إن عصر الحريم قد ولّى وكفى تخلفاً وأنانية أيها الرجال ، ولا تحرموا نساكنكم من أبسط الحقوق التي منحها

لهن الخالق واحترمتها الشعوب المتقدمة .

● أما بالنسبة لقضية التمويل، نعرف كثيراً من الفرق الأهلية الجادة التي تحتاج الى تغطية نفقات مسرحها ولاشك أن تكاليف الانفاق على المسرح أصبحت كبيرة هذه الأيام وعليه فانه لابد من العمل على خلق مصادر تمويلية لا تهدف بالدرجة الأولى إلى تحقيق الربح المادي وقد يكون لاثبات هذه الفرق لمصداقيتها أثر كبير في اجتذاب المساعدات من أهل الخير الساعين دائماً لدعم الفن الجاد والهادف .

وقبل أن اختتم أيتها الاخوات وأيتها الاخوة محاضرتي .. هناك كلمة أقدمها للفنانين الخليجيين بالذات وبصراحة نريد من فنانينا أن يكونوا أصحاب رسالة سامية، نريد ألا يقلّ عطاؤكم عن المعلم في مدرسته والامام في مسجده والأم في بيتها. أما أصحاب البضاعة الرخيصة والفن المتهافت فليس لديهم بيتنا مكان.. إننا نحتاج إلى الواعدين بالغد المشرق .. واني أراه .. قريباً .. باذن الله .
قال تعالى: «فَأَمَّا الزُّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ» .

هذه مساهمة متواضعة في لقاء الضوء على واقع الحياة المسرحية في الوطن العربي .. أرجو أن أكون قد وفقت في طرحها، شاكراً مرة أخرى وزارة الاعلام في عُمان الشقيقة .. عُمان الأرض الطيبة، عمان الشعب العربي الأصيل .. عمان القيادة الحكيمة الممثلة بجلالة السلطان قابوس ابن سعيد وحكومته الرشيدة حفظه الله .
والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

محمد أحمد النشمي

وضعية الأدب العربي الحديث في الكويت

الى روح
محمد النشعي

الأستاذ
خالد سعود الزيد

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بسم الله الرحمن الرحيم

أسعد الله أوقاتكم

معذرة أيها الأصدقاء. أرجو ألا تفاجأوا حين أقول لكم: ليس في هذا الحديث شيء جديد تستقبلونه.

* صورة المحاضرة الأولى التي ألقاها الأستاذ خالد سعود الزيد بتاريخ ١٩٨٢/١١/٢٤ في جامعة مانستر على طلبة الدراسات العليا هناك. وقد ألقى معظمها مساء يوم الاثنين ١٩٨٣/٢/٢١ في معهد المعلمين في الكويت تحت عنوان (صور من تاريخ الحركة الأدبية في الكويت).

جميعكم أو معظمكم قرأ الأدب العربي أو قرأ عن الأدب العربي والأدب العربي كالإنسان العربي كل لا يتجزأ . يعطى ويأخذ من بعضه .. يتأثر ويؤثر في بعضه . كالعروة الوثقى لا انفصام لها .

ولعل آخر ماقرأت من منشورات جامعتكم الموقرة لعام ١٩٨٢م فيها يخص الأدب العربي ويؤكد هذا الزعم ذلك الكتاب الذي ألفه الاستاذ (روجر ألن) (ROGER ALLEN) تحت عنوان (القصة العربية — نظرة تاريخية ونقدية) أعطى الكاتب صورة عن القصة العربية في تاريخها ، ونظرة نقدية وتطبيقية من خلال اعمال ثمانية من القصصين العرب المعاصرين . كان من بينهم قصاص من الكويت .

إنّ الأدب العربي في الكويت — في قديمه أو قائمه — فرع من هذه الشجرة العربية ، وثمرة من تجاربها الكثيرات . حمل خواصها ، وحمل صفاتها . ولئن احتفظ بخصوصية لا تخفى — كما سيتضح ذلك فيما بعد — فإن هذه الخصوصية تفقد تميزها إن خرجت من إطار الذات العربية الكلية .

فالتلازم بين ماهو (عام) و (أقليمي) في الثقافة أو في أي شكل من أشكال الحياة عنصر متميز في كل عصور التاريخ العربي القديم والمعاصر .

والكويت — قبل أن يطرأ عليها التغير العمراني والسكاني في بداية العقد الخامس من القرن العشرين — مدينة عربية صغيرة محصورة ما بين سور وبحر . تتبعها قرى متناثرة على شاطئ الخليج العربي .

ولقد توافد على هذه البقعة مجموعات من الناس على فترات من الزمن ينشدون الأمن والاستقرار . فكان لهم ما أرادوا من الأمن والاستقرار ، في ظل نظام تفردوا بصنعه من دون جيرانهم ، الذين أكلت الفوضى متاعهم وشرب الخوف من أضلاعهم حتى ارتوى .

بداية ظهور النثر الفني والشعر :

ولعل أول رسالة كتبت في الكويت بعبارة أدبية ، ولغة فصيحة ، وتضمنت أول أبيات من الشعر بالفصحى تكشف لنا جانباً من هذه الحياة العربية المضطربة المجاورة لمدينة الكويت كما تكشف عن هذا الوضع المستقر في الكويت .

لقد وردت في ربيع الأول من عام ١٢٦١ هجرية الموافق مارس من عام ١٨٤٥م رسالة من (أحمد السديري) أمير الاحساء تحمل شوق الأمير للشاعر المقيم في الكويت (عبدالجليل الطبطبائي) .

وقد رد عبدالجليل برسالة صَدَّرَها بأبيات من الشعر مطلعها :

بِحَمْدِ اللَّهِ يَجْمَعُ الشَّمْلَ عَطْفُهُ

وأيدي السنوى عما يرام تحاجز

ويقول في رسالته :

(... فاني أحمده الله بخير حال ، وقد ألقيت عصا الترحال . وذلك بعدما أوقع الله بين ولاية البحرين ، وصاروا صنفين في صفتين .. واخترت منها النقلة ، وان كانت مثله . وأعملت سفينة الرجال ، فنعني ولائها من الارتحال . ولم أفلت منهم الا بنوع من الاحتيال ... ثم اني اتخذت الكويت دار اقامة ، وأسأل الله حسن العافية بلا ندامة وقد قابلني واليها بأتم وقار وعاملني بالكرامة وحسن الجوار) .

وان هذه الرسالة المسجوعة تعتبر بداية ظهور النثر الفني وتكشف بوضوح خصائص لغة عصرها . وتعطينا صورة عما يكتنف الوضع العربي حينذاك ، فاجتماع الشمل في مثل تلك الظروف غير المستقرة على رغم النوى المحاجة نعمة من الله كبرى يحمد عليها ويشكر . وان الأمن في جو يسوده العنف السياسي ، والاضطراب الاجتماعي والتخلف الثقافي لعنقاء مغرب يسمع به ولا يرى .

عبدالجليل الطباطبائي

ولد عبدالجليل الطباطبائي - وهو أول من نؤرخ له كشاعر من شعراء الكويت وأدبائها - في البصرة عام ١١٩٠ هـ الموافق عام ١٧٧٦م فنسب إليها ثم نزح الى الزبارة والى البحرين وبعد ذلك هبط الكويت عام ١٢٥٩ هـ - ١٨٤٣م بعد أن طوحت به طوائف الزمن وأقضى الدهر مضجعه بالنوى والأسفار، أثر الكويت بالسنوات العشر الأخيرة من عمره وجعلها مستقراً له ومقاماً، واستمر بها أولاده ثم حفدته من بعده حتى اليوم.

لقد هجر مزارع النخيل في البصرة وعاف المراكز التي تبوأها عند حكام الزبارة والبحرين واختار الكويت لتكون موئلاً فأسس بها بيتاً وأنشأ ثروة وبنى له في ١٢٦٦ هـ - ١٨٤٩م سفينة سماها (السعد) كناية عن سعادته بهذا المأوى.

الكويت عام ١٧٧٨م:

كانت الكويت حينذاك مطمع كثير من الناس المحبين للدعة، والسكينة. وصفها ووصف أهلها عبدالرحمن السويدي وهو مؤرخ بغدادي زارها عام ١٧٧٨م فقال (بلدة على ساحل البحر، وكانت المسافة (من الزبير إليها) ستة أيام براً، فدخلتها وأكرمني أهلها اكراماً عظيماً، وهم أهل صلاح وعفة وديانة وفيها أربعة عشر جامعاً وفيها مسجدان، والكل في أوقات الصلوات الخمس تملأ من المصلين، أقمت فيها شهراً لم أسأل فيها عن بيع أو شراء ونحوهما، بل أسأل عن صيام وصلاة وصدقة، وكذلك نساؤها ذوات ديانة في الغاية وقرأت فيها الحديث في ستة جوامع، نقرأ في الجامع يومين أو ثلاثة فيضيّق من كثرة المستمعين فيلتمسون مني الانتقال الى اكبر منه، وهكذا حتى استقر الدرس في جامع ابن بحر وهو جامع كبير على البحر.

فالاستئناس بالوافدين شيمة هؤلاء الناس. يعتبرون كل وافد رافداً لا يضيّقون صدرأ بأحد رغم أن الطبيعة شحيح عطاؤها، ضيق صدرها بيد أن

صدر الرجال أرحب . وسأقف معكم عند صورة قل أن نجد لها مثيلاً عند
آخرين تلك هي صورة الأرض العطشى .
الأرض العطشى :

لقد كانت الكويت صورة حقيقية للأرض العطشى لقد ذكر (بريدجز)
وكان في الكويت عام ١٧٩٠م في كتابه (الوهابيون) أن آبار الماء تبعد عن
المدينة ميلاً واحداً وأن أمل الطامعين يتوقف على أن يمنعوا عن المدينة أشد
المواد ضرورة لبقاء الحياة الانسانية أعني الماء . وذكر (لوريير) بأن الماء سيء
دائماً يتغير طعمه من يوم اليوم . فرة هو مالح ... وأخرى حلو ... وثالثة مر .

وحين تكاثرت الناس جلبوا الماء من شط العرب في السفن الشراعية ولكن
ربما جاءت الرياح بما لا تشتهي السفن فتمنعها من السير أياماً وهنا المنظر
الذي يفتت الأكباد والمشهد الذي يذيب القلوب على رأي مؤرخ الكويت
(عبد العزيز الرشيد) وهاهو ذا الشاعر (خالد الفرج) يصف الجموع المحتشدة
على الساحل المتصارعة من أجل الوصول الى الماء من أطفال ونساء ورجال
فلنسمعه :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تصور فدفا لا شيء فيه	سوى رمل به وطء السباع
ولا ماء لدى الرمضاء الا	عليه الرمل نائف بألف باع
ولا شجر لدى الصحراء إلا	هشيم جاء من أقصى البقاع
فذاك هو الكويت وساكنوه	إذا دهموا (ببوم) غير ساع
ولا تتصورن (البوم) طيراً	فا هو غير فلك ذي شرع
يجوب الماء ساعات طوالا	يُقل الماء للبلد المضاع

ولتقف مع الشاعر قليلاً بخشوع ، ولنعره الأسماع والقلوب ليحدثنا حديث
الصادق الخبير بهذه الترانيم الحية الشجية ، التابعة من صميم وجدانه وواقعه
عن هذا الصراع الأليم في سبيل الماء .

أعزني سمعك الواعي فاني نحتاج لسمع منك واع

أقص عليك ما أضنى فؤادي وكلّ عن القيام به يراعي
هناك ترى المجموع على (يوم) به وشل أقل من الذراع
فكم من حرة غرقت وحرّ رماه لمائه صاعا بصاع
وقد ظمى الضعيف وكاد يقضي وصار الماء للبطل الشجاع

بهذا الاسلوب التهكمي الساخر رأينا كيف عرض علينا الشاعر صورة حية من صور الحق والواقع، وانك وانت تقرأ هذه القصيدة لتحس كأنك أمام المشهد وجهاً لوجه، فبعد أن أوضح لنا صورة البيئة وجسدها التفت ليعطينا أثر هذه البيئة في حياة الناس. فإلى رأى خيراً من تصوير العطش في الصحراء.

ولعل ماهو أشد حزناً واثارة من هذا المشهد الشعري مانقله من عبارات جاءت في قصة (الشيء الجديد) لسليمان الشطي في تصوير تلك اللحظات المريرة بقوله:

— انظر .. انظر ... لقد اصطدمت السفينة بالصخور .. وتميل السفينة
.. الكل يصرخ بكلمات تضيع مع اصطدام الصفائح بعضها ببعض .. وتميل
.. ويتدفق الماء منها يضيع وسط الماء وتبقى الصحراء .. وتبقى صفائح الماء
بدون ماء .. ويتسم الطفل ثم يقهقه ضارباً يداً بيد ...

— لافرق . املاؤا صفائحكم من الماء الذي تحت السفينة .. انه بدون
مقابل وتتساقط الأجساد العارية من السفينة متتابعة تقوم بمحاولات يائسة
لانتقاذها وقد أذهلتهم المفاجأة .. ويقف الربان في المؤخرة وقد فقد كل
إدراك حتى انه يحسب أن كل شيء يسير طبيعياً ..
أيها الأصدقاء

يوشك القلم أن يجري مسهباً في عرض هذه الصور التي تمثل جانباً من
حياة الكويت الروحية والمادية — ولكنني مضطر للتوقف عند هذا الحد فحيز
الوقت محدود، وفي تلك الصور غنى لمسترشد.

لقد استثمرت الكويت حينذاك الحاجزين (السور والبحر) خير استثمار ومازالت تستثمر أحدهما بكل ما أوتيت من قدرة . لم تكن الكويت مغلقة النوافذ والأبواب رغم هذين الحاجزين كانت على صلة وعلم بما يجري حولها . فهؤلاء الناس الذين جاءوا طامعين في بناء مجتمع جديد متجانس كانوا حريصين كما علمتهم التجربة وهداهم اليه التفكير على ألا يفوتهم مما حولهم شيء ، غير أنهم كانوا يأخذون بحذر ويرفضون بحذر .

لقد اتخذوا لهم منافذ على الصحراء والى مابعدھا من مدن عربية عبر بوابات سورهم الطيني . وشقوا عباب الماء بسفنهم الى البلدان المجاورة وغير المجاورة ، العربية وغير العربية .

وَأَلَّفُوا فِي عِلْمِ الْبَحَارِ كِتَاباً وَقَامُوا بِالرَّحَلَاتِ إِلَى الْقَاهِرَةِ وَبَغْدَادِ وَأَسْتَنْبُولِ وَالْمَدِينَةِ الْمُنَوَّرَةِ لِتَحْصِيلِ الْعِلْمِ .

لقد كتبت في مجلة البيان التي تصدرها رابطة الأدباء في العدد ١٩٥ يونيو ١٩٨٢ عن الرعيل الأول الذي هاجر للعلم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فهد بذلك لبوارق النهضة التي قاد لواءها الشيخ عبدالعزيز الرشيد .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وحين جاء الرشيد وجد الطريق أمامه شبه ممهدة ، فالمدرسة (المباركية) أنشأتها عزيمة الرجال وافتتحت أبوابها في ٢٢ ديسمبر عام ١٩١١م وهي أول مدرسة نظامية . ومن المعلوم أن كل المنشآت الثقافية وغير الثقافية ذات النفع العام كانت أهلية ينشئها الأهليون ، وينفق عليها الأهليون ويشرفون عليها ويديرون شؤونها . ومن المعلوم أيضاً أن الحكم كان منذ تأسيس الكويت شورى (فالحاكم أب يجلس كل يوم أمام باب بيته ينظم شؤون أبنائه .) ويقول (لوريمر) (لم يكن المسؤولون في الكويت يتدخلون في شؤون رعاياهم ، ونادراً ما كانت توقع عقوبة بأحد ... ولم تكن ثمة عوائد أو غيرها من ألوان الضرائب ... وكان المبلغ المخصص للأغراض العامة يصل الى حوالي ٢٠

ألف روبية كل سنة يدفعها التجار وسواهم عن طوعية).

لقد قام عرف بينهم وبين المسؤولين أنهم ينفقون على الحكم، شريطة ألا يعمل المسؤولون في التجارة. فهم بثاقب بصرهم يدركون أن المال والسلطة يؤديان إلى الطغيان، والطغيان يؤدي إلى اختلال الميزان فالكارثة.

ولما تولى الحاكم السابع مبارك الصباح الحكم أخلّ بهذا العرف وأقلق صفو الحياة (كان جباراً عنيداً) على رأي مؤرخ الكويت عبدالعزيز الرشيد. فاستبد بالحكم دون مشورة أحد. ولما جاء حفيده الحاكم العاشر الشيخ أحمد الجابر الصباح طالبه الناس بمجلس استشاري عام ١٩٢١م فوافق في قصة معروفة رواها المؤرخون وفصلوها.

وفي عام ١٩٢٦ وضع عبدالعزيز الرشيد كتابه (تاريخ الكويت). طبعه في بغداد، وأهداه للمجاهد العربي (عبدالعزیز الثعالبي) الزعيم التونسي المعروف وكتابه هذا يعتبر وثيقة سياسية واجتماعية هامة.

مجلة الكويت :

وفي شهر رمضان من عام ١٣٤٦ هجرية الموافق شهر فبراير من عام ١٩٢٨م صدر العدد الأول من مجلة (الكويت) و (الكويت) كما كتب على غلافها (مجلة دينية تاريخية أدبية أخلاقية شهرية تصدر في الكويت ... رئيس تحريرها المسؤول عبدالعزيز الرشيد) .. سنة المجلة عشرة أشهر.

وقد أهدى العدد الأول من السنة الأولى للشيخ أحمد الجابر الصباح أمير الكويت حينئذ وقدم لها بقوله : (وبعد فإن اصدار مجلة للكويتيين في الكويت أمنية كان الوصول الى قتها من أسمى ماتوق اليه النفس ومن أجل ماتتمناه في هذه الحياة، غير أن أشباح المثبطات التي مازلت أبصرها في الطريق كادت ترميني في هوة اليأس...).

وبصدور هذه المجلة تبرز المقالة الصحفية للوجود، وتتغير صورة الحياة

الأدبية والفكرية وما هو جدير أن يذكر أن مجلة (الكويت) قد استمرت في الظهور لمدة سنتين ثم توقفت بعد أن صدر منها عشرون عدداً.

ورحل الرشيد الى أندونيسيا ومن هناك أصدر بالاشتراك مع السائح العراقي (يونس بحري) مجلة (الكويت والعراقي) وصدر منها عشرة أعداد ثم توقفت فأصدر الرشيد وحده مجلة (التوحيد) ومجلة رابعة من بعدها أطلق عليها اسم (الحق) لكنني سمعت بها ولم أرها.

بن الجديد والقديم :

وقبل أن نتحدث موجزين عن المقالة لابد من المرور على ما كان قائماً قبل صدور هذه المجلات من صراع. لقد نشأ هذا الصراع حين دعا الرشيد الناس في الكويت للاشتراك في المجلات العربية والمساهمة بالكتابة فيها كصحيفة (اليقين) العراقية و(الشورى) لصاحبها الفلسطيني الاستاذ محمد علي الطاهر وكانت تصدر في مصر وصحيفة (المنار) للشيخ محمد رشيد رضا.

ولقد أهاج هذه الحرب على عبدالعزيز الرشيد وصحبه رجل من الاحساء يسمى عبدالعزيز العلجي. كان ضيق الأفق يفد الى الكويت للاستزاق، واستحل دم ثلاثة من رجال الكويت وصرح لبعض مناصريه بقوله: (إن قتل ثلاثة من أهل الكويت ثمن لدخول اللجنة بغير حساب. الشيخ يوسف ابن عيسى، وصقر الشيب، والشيخ عبدالعزيز الرشيد).

وكانت شرارة الضغينة بين الناس قوله :

الى الله أشكو من ضلال على عمد أتتنا به الجهال عن كل مرتد
قلوا كتب الأسلاف واستبدلوا بها سجلات أصحاب المنار على عمد

وحين أفتى بتكفير صقر وحرمان صقر من اللجنة قال صقر رحمه الله :

إن كان لاينعم بالجنة إلا امرؤ مثلك ذو جنة

ممن يصبون عطايهم في جيبك الفارغ ذي الفسحة
فليس لي في جنة مأرب فأعط من شئت بها حصتي

وحين قال القلجي قصيدته التي مطلعها :

غُذِّ بالمهيمن من هوى فتانٍ ماتلك الا فتنة الشيطان
من كل عصري هواه مرسل ماقيدته ربقة الإيمان

إلى آخر أبياته ، رد عليه السيد مساعد قائلاً :

لذ بالاله من الجهول الجاني علج العلوج وفتنة الشيطان
يا ويله من ظالم متعصب هجر الهداة ومال للعصيان
هذا النفاق ومن ينافق فاسق والفساقون بأسفل النيران
حاشا وكلا لست من عباده بل أنت عبد الدرهم الرنان

ولقد أعان على هذه الفتنة الشيخ أحمد الفارسي الذي يقول من قصيدة
طويلة يهجو بها صاحب (المنار) الشيخ محمد رشيد رضا :

ورب المنار امتاز عنهم بدعوة الى شرع شيطان عليه بلاء
لقد جاءت مجلة (الكويت) لترسم خطأ اصلاحياً من خلال اهتمامات
صاحبها الذي كان متأثراً الى حد بعيد بالدعوة الاصلاحية التي نادى بها
الأفغاني ومحمد عبده ومن تلاهما من تلاميذهما كالشيخ محمد رشيد رضا رحمه
الله وغيره . ولقد وجه الشيخ الرشيد جل اهتمامه الى الاصلاح الديني
والاخلاقي والتربوي متجاهلاً القضايا السياسية التي ماكان يطرقها الا
بصوت خافت غير حاد .

إن فشل الثورة العربية في مصر والمهدوية في السودان وتضعف الحكم
في عُمان ومسقط وتسلط الاستعمار البريطاني في المنطقة ، وهيمته على
شؤون الحكم ، خاصة بعد زيارة اللورد (كارازون) للخليج عام ١٩٠٣
لاظهار النفوذ البريطاني ، ولاعلان سيطرة بريطانيا على الخليج دفع بالقوى
الوطنية والاصلاحية انتهاز منهج حذر في المواجهة .

كان الرشيد مؤمناً كأكثر المصلحين الاجتماعيين بضرورة تربية الفرد والجماعة أخلاقياً، وإصلاح الحياة الاجتماعية بالنهوض بالفكر أولاً:
بلادكم ولن تستقل سياسة إذا أنتم لم تستصلحوا بها فكراً
والاصطدام بالاستعمار بشكل مباشر يعطيه المبرر للبطش وكنتم الانفاس
وقلب الحياة الى جحيم .

لذلك حدد أبواب المجلة على صفحات العدد الأول كالتالي :

١ - الدين .. وفيه البحث عن أصوله وفروعه ، وعن عقائده وقواعده وأحكامه وأسرارها .

٢ - رد الشبهات عن الدين - نطل فيه كل شبهة توجه اليه والى احكامه والى النبي صلى الله عليه وسلم والقرآن مما نخشى أن يكون في الوقوف عليه فتنة لبعض الضعفاء . ومن هذا الباب الجمع بين آيات ظاهرها التناقض والجواب عما يرى أنه مخالف للواقع منها وليس كذلك .

٣ - الأخلاق - يذكر فيه المهم من حسنها وقبيحها مع بيان ما ينشأ عن القسمين من منافع وأضرار والاستشهاد على كل بما يحسن الاستشهاد به .

٤ - القديم والجديد - يدور محوره على مساوئ ومحاسن كل من القسمين ، من عادات وأخلاق وعلوم وآداب ومناهج وآراء .

٥ - الأدب - ويعنى قبل كل شيء بالأدب في الكويت وينشر ماتجود به قرائح شعرائنا اليوم ، ثم بالأدب في البلاد التي على ضفاف الخليج كالبحرين وعمان ومسقط وبلاد نجد والإحساء .

٦ - التاريخ - ينشر فيه ما فات من تاريخ الكويت الذي طبعناه في بغداد وبالأخص البحث عن القبائل البدوية هناك ، وعن أحوال البيوتات الكبيرة فيها ، وما يسمح الوقت بنشره من حوادثها المستجدة ، ثم نتبعه

بما نعثر عليه من تاريخ نجد والإحساء والبحرين وعمان وقطر
وماجاورها من البلاد .

٧ - التراجم - ينشر فيه تراجم القسم الثاني من تاريخ الكويت الذي لم
نطبعه الى الآن ويزاد فيه من نرى بذكر تراجمهم فائدة عامة من
الموجودين والماضين أيضاً ، ولو كان خارجاً عن شرط القسم الثاني من
التاريخ .

٨ - الفتوى - فتحناه لجواب كل سؤال لا يخرج عن دائرة المجلة من مشترك
أو غيره .

٩ - اللغة يبحث فيه بنوع خاص عن اللغة العامية في الكويت ، وعن كل
ما يستفيد منه المبتدئ والمنتهي من الفوائد اللغوية بسائر أنواعها نحوية
أو صرفية أو غيرها .

١٠ - متفرقات الفوائد - يحوي كل ما لا يدخل في أحد أبواب المجلة من
سائر الفوائد على اختلافها .

١١ - التقرير والانتقاد - توزن فيه المؤلفات بميزان الانصاف ويعطي كل
منها ما يستحق من تقرير وانتقاد .

وقد زاد على هذه الأبواب باباً جديداً في العدد السادس والسابع من
السنة الثانية (المجلد الثاني) هو باب القصة .

لقد نشرت قصة (منيرة) لخالد الفرج في العدد الذي صدر في شهر
جمادى الآخرة ورجب سنة ١٣٤٨ هجرية الموافق نوفمبر وديسمبر عام ١٩٢٩
ميلادية .

لقد ولدت المقالة الصحفية والأدبية في مجلته لأول مرة . ووجد الناس
فيها متنفساً لما يتطلعون اليه ولكي لا نسرف - والوقت لا يسمح بالاسراف -
فاننا نكتفي بما سجله الرشيد نفسه من عبارات أمام عناوين أبوابه شارحاً
أهدافه من كل باب مقبلين على هذا الوليد البكر الذي حظ رحاله في

الساحة الأدبية وقد أنجبتة فترة لايشك كثير من الناس أنها عقيم .

قصة منيرة

لقد ولدت قصة (منيرة) فجأة على صفحات مجلة (الكويت) دون تدرج . ولدت وهي متماسكة البناء ، وقد خرجت بموضوعها عن لغة السرد والوعظ . لقد أخذت بكل صفات القصة الحديثة من حيث الشكل الفني وعصرية المضمون . وكانت متواكبة مع أفكار استاذة الرشيد الذي قدم لها بمهاجمة أصحاب الطرق الصوفية مع ميل واضح لمذهب الشيخ محمد ابن عبد الوهاب .

والقصة في مجملها تروي قصة فتاة جميلة متزوجة ، لم تنجب . كثيرة الإيمان والتصديق بالخرافة ، تنقاد لعجوز ماهرة تقودها لمشعوذ ليلاً في مكان ناء بعيد ، فيستولي على مجوهراتها ثم يفر هارباً ولما تكتشف الحقيقة يستولي عليها الرعب فتلقي بنفسها في البحر خوفاً من الفضيحة وسوء المنقلب .

ويقول الاستاذ الدكتور سليمان الشطي : (أستطيع القول أن هذه القصة حين النظر في ظرفها التاريخي قد ولدت وهي تبشر بنضج مبكر لم تبلغه كثير من القصص التي كتبت بعدها بعشرين سنة أو أكثر) .

مجلة البعثة :

كتب خالد الفرج هذه القصة دون أن يسبقها في مجالها سابق في الخليج العربي . وإذا تتبعنا الانتاج القصصي بعدها نجده قد جاء متأخراً ثمانية عشر عاماً . وقد شرحنا الأسباب في كتابنا (قصص يتيمة) . وحين ولدت القصة من جديد على صفحات مجلة (البعثة) التي صدر العدد الأول منها في ديسمبر عام ١٩٤٦ نراها قد جاءت في بداية الأمر على استحياء في الصفحة الثانية من العدد الثالث في (البعثة) تحت عنوان (من تفانين القدر) بلا توقيع .

لم تطرح القصة نفسها في هذه المجلة في البداية بشكل مباشر كما ذكرنا بل جاءت على صورة (حادثة) صنع القدر نسيجها وهياً أركانها . معنونة بعنوانه منسوبة اليه .

وتلت هذه المحاولة محاولة أخرى نشرت تحت عنوان (بين الماء والسواء) في العدد الرابع من شهر مارس من عام ١٩٤٧م بتوقيع (ولد غريب) وهو اسم مستعار اختاره الاستاذ خالد خلف لنفسه ليذيل به بعض مقالاته وكتاباته التي ينشرها أحياناً في (البعثة) .

و(بين الماء والسواء) خاطرة كتبها خالد خلف ليشير بها لأول مرة الى معاناة البحار.

ذئب الصحراء :

ثم نطالع في العدد السابع من السنة الأولى الصادر في يونيه سنة ١٩٤٧ ميلادية في مجلة (البعثة) قصة بعنوان (ذئب الصحراء) وفي أعلى الصفحة كتبت لأول مرة (قصة العدد) : مما يعني أن هذه أول قصة ترضاها المجلة فتعنون لها بـ (قصة العدد) ومن الحق أن أقول انها أول قصة تنشر في (البعثة) بلغة أدبية رفيعة ونلمس فيها لأول مرة مسارب الرمز . فقصة (ذئب الصحراء) تحكي ذكريات شيخ بدوي وقور يروي رحلته في الصحراء قبل ستين عاما من تاريخ يومنا هذا ، يأوي الى ظل شجرة فيرى شبحاً يدب على يديه ورجليه عارياً كما ولدته امه يتجه نحو حفرة تقع على مسافة من الشجرة التي يستظلها ثم فجأة يخر صريعاً فيسرع شيخنا البدوي نحوه ويلقي عليه نظرة لكنه قد فارق الحياة والدماء تسيل من بطنه فيتابع الشيخ السير الى الحفرة التي كان الشبح العاري متجهاً نحوها فيرى فيها رجلاً نائماً كان ذلك الشبح العاري يريد استلابه لكن ذئباً عاجله وانقض عليه بسرعة فائقة ومزق أحشاءه فخر صريعاً دون بغيته ويعود الشيخ الوقور معقياً على الحادث بقوله : (انه من شرذمة قليلة تحتل أكثر مما يحتمله حيوان الصحراء ... ولا

أظن هذا الذي رويت لك حكايته إلا آخر من يروي عنه ... فان الصحراء لم تعد الآن إلا في أمن القرية الوادعة ...).

وتنتهي القصة بتوقيع (ع.ح) أي عبدالعزيز حسين. فإذا يريد أن يقول عبدالعزيز حسين في قصته هذه؟

إن الكويت على أعتاب نهضة، وعلى أعتاب رخاء مادي بات يلوح في الأفق مع أول قطرات تتسرب من النفط عام ١٩٤٦. وهو بغريزة الكاتب المفتوح على بصيرته قد أدرك مايجبئه القدر تحت أسمال هذا الرخاء المادي المزعوم.

إن الذي توحى به كلمة (الصحراء) في النفس لشديد الوطأة، عظيم الجرس حقاً، ولكن أي شيء أشد مرارة على النفس من أن تتحول القرية الوادعة الى صحراء قاحلة من القيم؟

يدرك ذلك الذي عاش في الفترتين وخبر التجربتين فان من عرف طبيعة أخلاق المجتمع العربي في الكويت قبل النفط وبعد النفط يعلم يقيناً ماكان يعنيه كاتبنا ولا أريد أن استرسل، فللقارئ أن يقرأ القصة الموجودة في كتابنا (قصص يتيمة) وعليه أن يتصور المدينة الوادعة المطمئنة وذئب الصحراء يجوس خلالها ويعبث بأمنها تمزيقاً.

لقد ذهب أمن القرية الوادعة (ولا أقول الى غير رجعة) فان تفجر النفط والتحول الاقتصادي الذي لم يطرأ بشكل تدريجي قلب ميزان الحياة وضعضع القيم، وفجر كل كامن تحت السطح من المتناقضات ظل مكبوتاً. فالمجتمع الوادع لم يعد وادعاً مثلما كان أولاً، ومجتمع الأسرة الواحدة اناء فارغ، والتوازن بين المسؤولين والناس قد اختل. وقطع الصبي اصبع الشرطي لما لم يجد مخرجاً (قصة سليمان الشطي، الأصابع المقطوعة) والبحث عن (الشيء الجديد) صار طلباً ملحاً. والشطي يعني بهذا الشيء الجديد (الحرية) المفقودة.

ولسليمان الشطي مجموعتان قصصيتان، الأولى صدرت حين كان طالباً عام ١٩٧٠ تحت عنوان (الصوت الخافت) والأخرى تحت عنوان (رجال من الرف العالي) صدرت في نوفمبر عام ١٩٨٢.

رجال من الرف العالي :

ولقد تحدثنا في كتابنا (قصص يتيمة) عن قصته (الدفة) وماذا كانت تعني؟ وتحدثنا عن قصته (الصوت الخافت). وهما من مجموعته القصصية الأولى.

ومجموعته (رجال من الرف العالي) تمثل في شخصيات قصصها الأربع نمطاً واحداً من الرجال. وبطل قصته (رجل من الرف العالي) يحمل السمة البارزة لكل شخصياته القصصية في المجموعة.

(عبدالله الداير) من هو عبدالله الداير؟ انه المواطن العربي في الكويت أو في المغرب العربي أو في مصر أو سوريا أو العراق أو اليمن أو في المملكة العربية السعودية.

الانسان الذي ضاع: <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مازال (الداير) يدور يبحث عن وطن. يبحث عن فكر يحل مشكلات الآله وهمومها.

إنه خلاصة هموم الانسان العربي وتطلعاته منذ الاربعينات حتى عام ١٩٨٢ لقد جرب كل المذاهب الانسانية. وطاف بكل أصقاع الفكر يسألها حلاً، فهل وجد الحل؟ ستقدمه مرة أخرى على مائدة التشريح، لنسأله إن كان قد وجد حلاً؟؟

ياكلون على سفرة ساخنة :

أما الآن فاني انتقل بكم الى قصاص آخر، كان لهذا التغير الحاد في البناء الاجتماعي أثر عليه كبير. لم يؤثر التخلخل الاجتماعي في بنية

موضوعه فحسب بل تعداه الى بنائه القصصي .

لقد اصدر (سليمان الخليلي) مجموعتين : (هدامة) صدرت ١٩٧٤م
(المجموعة الثانية) وهكذا هو اسمها وقد صدرت عام ١٩٧٨م .

لقد ركز الخليلي في قصصه على قضيتين (الجنس) و(النفاق الديني)
وقصته (يأكلون على سفرة ساخنة) يتركز فيها هذان المحوران . انها تمثل
التفكك والضياع الذي أصاب الأسرة وأصاب الفرد فزق ذاته تمزيقاً .

أبو براك (عبد المحسن) مديد القامة .. يواظب على صلاة الجمعة .. قليل
الاختلاط بجيرانه .. يلمس في حديثه اقتراب شديد بأبسط الكلمات من
فكرته .. كانت مشاركته أحد الغرباء له سقف بيته أمراً سوف لن يستطيع
أن يهضمه بسهولة .. لكنه أنصت بتمعن لتلك اللغة الهندية .. خالها بلا
حروف .

اختلفت الأسرة على أعماق مما كان . واسترعت الخادمة انتباه الجميع ..
لم يأت الصيف الا واسم (بيرثا) وهو الأكثر تردداً في جنبات المنزل وكاد
يطغى على اسم الطفلة (نوال) .. كادت بيرثا هي و(ميثة) الزوجة أن
تنشأ بها في صفات كثيرة . خصوصاً في المساء .

لا أحد يدري أي شيطان اختار ذلك الوقت بالذات واندفعت الصغيرة
نوال الى داخل الغرفة لتجد أباهما مع الخادمة (بيرثا) تحت لحاف واحد .
— لا تخبري أحداً .

وفي يوم من الأيام تجاوزت الطفلة حدودها فنهرا الوالد ووقفت الأم
ضد ابنتها فانفعلت الطفلة فقالت — اعلمها ؟ (أي اخبرها) .
— الأم : علميني .

— أمس شفت أبوي مع الهندية مثل يوم أشوفك مع سايقتنا .
وانتهت القصة وتلخيصها يغني عن كثير من العبارات .

ونأتني على موقف شيخ القصاصين الكويتيين (فهد الدويري) من هذه الأحداث ، لقد عاش الفترتين ماقبل النفط ومابعد النفط . ماقبل أن يهدم السور ومابعد أن هدم السور.

بدأ فهد الكتابة منذ عام ١٩٤٨ ومازال يواصل عطاءه . ولقد قرأت آخر قصة له نشرتها مجلة (البيان) في شهر ديسمبر ١٩٨٢ . يحكي فيها قصة صحفيين ذهبا الى الصحراء بسيارتها . تسرب البنزين حاولا منعه لم يستطيعا أسرعاً بالعودة لكيلا ينفذ البنزين وهما في هذه الفجاجة المقفرة . نفذ البنزين سارا على أقدامهما حتى أغشي عليهما . فتحا عينيها فوجدا نفسيهما في بيت من الشعر عند جماعة من البدو . كيف يعودان . طمأنها البدو . وفي عصر اليوم التالي كنا قد اقتربنا من مخيمات المربعين اللذين خلفناهما قبل يومين فتجمهروا حولنا رجالاً ونساء وصبية ليروا منظراً لم يروه من قبل . وقد لا يرونها حياتهم كلها . جلاً عظيماً مهيباً أصفر اللون يتلفت يمينه ويسرة غير آبه يجر خلفه سيارة صغيرة فخمة يجلس فيها صحفيان خائبان .

لقد لعبت الصحافة ومازالت تلعب دور الشاعر القديم الذي يمدح ويستعطي لقد أعطت الصحافة قليلاً لكنها أساءت كثيراً . زيفت كثيراً من الحقائق ، وقفت وراء النفوذ ، كان لها دور في ستر كثير من الحقائق . فعطاؤها لا يساوي هذا الضياع الذي ساهمت في صنعه . فكان هذا المصير الذي رأيناه في خاتمة قصة فهد .

قصة تمزق مزدوج

وهناك لمسة انسانية لا بد من الإشارة اليها قبل العبور الى المسرح . جاءت في قصة (تمزق مزدوج) للشاب القصاص محمد العجمي . انها تكشف هذا الارهاق الذي يعانيه هذا الانسان العربي المغترب . إن أزمة السكن تشكل ضغطاً نفسياً على هؤلاء الناس الوافدين .

قلب الصحيفة لم يصدق، لابد أن هناك خطأ ما في كتابة الاعلان .
عاود القراءة ... التفت نحوهم هؤلاء الأربعة الذين يسكنون معه في هذه
الغرفة الحقيمة .. سأستقل في غرفة كبيرة مع زوجتي .. ويحذر شديد قطع
مساحة الاعلان من الجريدة .. صوت التزيق خاله أبواقا منفرة في آذانهم
سينبهم نحوه .. وضع الاعلان في جيبه .. ماذا لو شاهد أحدهم المربع
المنزوع ؟ لا شك أنه سيحاول أن يعرف ماتحويه هذه المساحة .

دس الاعلان في جيبه . لبس ملابسه خرج على عجل .
— تاكسي ..

— الى أين ؟

هل عَرَفَ أمري ؟ مستحيل .

ويتمنى أن تسرع السيارة .. ليته يمنع الناس من قراءة الجريدة اليوم ،
ليتني أغير لوحة المكتب العقاري أو أنقله الى مكان آخر .
— إلى الشمال من فضلك ... تخيلت المكتب .

آلاف الناس حوله . أشعر بأسهال وارتفاع درجة الحرارة رغم برودة الجو .
— على الشمال أيضاً . <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لن أقف أمام المكتب . سأبعده عن المكان الساعة الخامسة .. أخرجت
الورقة أقرأ . نفس العنوان . المكتب . الشارع . اقترب من المكتب جميع
محتوياته واضحة خلف الزجاج . ورقة طويلة ملصقة تلفت انتباهي ، اقروها .
انظر الى وجهي في الزجاج ببلاهة .

اليوم الخميس . تكبر البلاهة . خيبة أمل . استدير نحو الغرفة الحقيمة التي
يخصني خمسها ..

أدب المرأة :

ونعود للمرأة والى القصة النسائية ، لقد تخلفت المرأة عن الحضور أجيالاً
وحين أفاقت وجدنا من يشكك بإفاقتها مما زاد من تعثر القصة النسائية وتخلفها

ومازال التشكيك موجوداً .

لقد ولدت أول قصة نسائية في مجلة (البعثة) في عددها السابع من السنة السادسة سبتمبر ١٩٥٢ بعنوان (نزهة فريد وليلى) لفتاة كويتية هي (ضياء هاشم البدر) .

وفريد وليلى طفلان صغيران ذهبا في يوم مطير في نزهة ، وقادتها أرجلهما الى الغابة الموحشة فشعرا بوجل وخوف وأظلم عليهما الليل وقادهما احساس خفي الى مسجد شعرا فيه بالسكينة وناما حتى جاء المصلون فوجدوهما ثم تأتي الأم لتجد طفليها في بيت الله ينتظرانها .

هذا هو ملخص القصة لكنها رغم بساطة فكرتها تنم عن موهبة ذكية ففيها من عناصر القصة القصيرة الشيء الكثير . بيد أن هذه القصة لم تخل من مشكك ، ففي نفس العدد تحت عنوان (تعليق على قصة) نرى الأستاذ عبدالعزيز الصرعاوي يغير اسمه الصريح بل بتوقيع (هو) يطالعنا بقوله : (أنا أشك في أن هذه القصة من خلق تلك الفتاة الكويتية) .

وينتطفئ ضوء هذا الصوت ولم نسمع به بعد ذلك أبداً . ولا أريد أن أعلق على هذه العبارة ولكن مما يجب أن يعلم أن الدرب لم يخل من مشككين ومن مشكك بهم من رجال ونساء .

ولقد عادت المرأة للكتابة في القصة وفي كل المجالات الأدبية الأخرى وقد أثنى النقاد على جهود المرأة الابداعية في القصة والشعر .

وللآنسة ليلى محمد صالح كتاب بعنوان (أدب المرأة في الكويت) وهو كتاب جدير أن يقرأ وقد اعتبرته متمماً لعملتي في (أدباء الكويت في قرنين) .

المسرح :

ولدت الحركة المسرحية في الكويت مبكرة إذا قيس بعمر المسرح في

عالمنا العربي وتفيد الروايات أن أول عرض مسرحي قد أقيم في الكويت وكان على ساحة المدرسة (الأحمدية) في سنة ١٣٤١هـ الموافق ١٩٢٢م.

فبعد عام من افتتاح المدرسة (الأحمدية) أراد الشيخ عبدالعزيز الرشيد ورفاقه أن يثبتوا جدوى مناهج التعليم النظامي الحديث فأقيم احتفال في نهاية السنة لاختيار الطلبة أقيمت فيه الخطب والأناشيد الحماسية. وكان احتفالاً مشهوداً وقام الطلبة بتقديم تمثيلية قصيرة في ذلك الاحتفال من تأليف الشيخ عبدالعزيز الرشيد ولا نعرف عنها شيئاً غير هذا الحديث المقتضب، وعبدالعزيز الرشيد لم يذكر شيئاً عن هذه المسرحية في كتاب (تاريخ الكويت) الذي كتبه عام ١٩٢٦م رغم أنه تحدث عن الاحتفال الكبير الذي أقيم عند افتتاح المدرسة (الأحمدية) عام ١٤٣٠هـ - ١٩٢١م. وقد أشاد بالمدرسة وأثرها في تحريك مشاعر الناس وإثارة حماسهم في ثلاثة مواضع من كتابه، أما المحاولة الأخرى فلا نعرف تاريخها على وجه التحديد. وقد جاء ذكرها في كتاب . (كنت أول طيبة في الكويت).

فلقد أوردت السيدة «كالفري» في كتابها المذكور قولها :

(كان أطفالنا الصغار الوحيدين في الإرسالية، فكانوا بذلك موضع تدليل من الجميع، وقد دربت المسز «ميلري» البنات يوماً على أداء دور تمثيلي صغير في رواية للأطفال ودعت الى بيتها المعتمد السياسي البريطاني - الكولونيل (مور) وزوجته لمشاهدة ذلك الفصل التمثيلي. ولأن غريس هي كبرى البنات فقد أخذت دور الأميرة وكانت ثيابها عبارة عن سروال من حرير الساتان فصلته وخاطته هي نفسها لكنه لسوء الحظ لم يكن ملائماً لها. وكان دور اليزابت يقضي أن تكون هي الأخرى في ثياب أميرة نائمة على محفة مزدانة بالحرير إلا أنها على ما يبدو قد خالفت دورها وفتحت عينيها قليلاً لأنه ماكادت اليانور الصغيرة التي كانت في دور خادمة تقود الأميرة (غريس) الى جانب سرير الأميرة النائمة «اليزابت» حتى جفل الحضور

لصوت حاد يقول: ارفعي سروالك .. وكان ذلك صوت الأميرة « النائمة »
يحذر الأميرة .

إن هذا هو ثاني عرض مسرحي تم عرضه في الكويت ، وإذا كنا لانعلم تاريخ عرضه بصورة محددة إلا أننا نؤكد انه قد تم فيما بين عامي ١٩٢٢ — ١٩٢٩م ففي هذه الفترة كان السيد (مور) هو المقيم البريطاني في الكويت وهو كما أشارت المؤلفة كان واحداً من مشاهدي هذا العرض المسرحي .

ومن المذكور أن أول عرض مسرحي في البحرين قام في عام ١٩١٩م والكويت والبحرين وجهان لعملة واحدة وسريعتا التأثير ببعضهما ، فاجري في احدهما نرى صدها في الأخرى واضحاً وجلياً . ولايخص ذلك المسرح وحده بل يشمل الفكر والسياسة والتجارة وماكان تابعاً للفكر والسياسة والتجارة .

أما علاقة المسرح في الكويت بالمسرح في العراق فهي أكثر تفاعلاً وأكثر وضوحاً ، ولما كان المسرح في العراق قديم النشأة فان الانجليز لم يبالوا حين هبطوا العراق أن يقوموا بعروض مسرحية . ويحدثنا الاستاذ الدكتور عمر الطالب أن فرقة الجيش التمثيلية قدمت على مسرح مدرسة (الصنائع) عام ١٩١٩ ثلاثاً وعشرين مسرحية باللغة الانجليزية وقد حضر الأهالي هذه المسرحيات وبلغ عدد المشاهدين أربعة عشر ألف مشاهد وكان الاقبال عظيماً ، فغصت ساحة المسرح وشرفته بالمتفرجين نساء ورجالاً ، وصغاراً وكباراً ، ولم يبق مكان فارغ وكانت الموسيقى تترنم بألحان عطرية .. وكان الكثير من المتفرجين لايفهمون اللغة التي مثلت بها ولكن لم يمنعهم ذلك من الاستمتاع بها ؛ لأن ابداع الممثلين كفاهم مؤونة اللغة ومعرفتها ولقد كان هذا الاستحسان من جملة البواعث التي حملت القائم بالمسرح على التمثيل المتوالي في أيام الاسبوع . ثلاثة للأهالي وثلاثة للجيش .

ويرى الاستاذ (حمد الرقيب) رائد الحركة المسرحية في الكويت أنهم كانوا يستمعون الى التمثيل من إذاعة (بغداد) ويودون لو يحاكونه ويقلدونه ويقول (انهم كانوا يتشوقون الى سماع الروايات التاريخية التي تمجد البطولة وتقدم نماذج لقيم وأخلاق يعشقها المستمعون والمشاهدون).

لقد كان مايستمعون اليه من اذاعة بغداد ومايشاهدونه حين يرحلون الى بغداد والبصرة حديث دواوينهم ومجالسهم.

لقد كانت أول بعثة كويتية للعلم قد رحلت الى بغداد في بداية العشرينات ثم تلتها لبغداد والقاهرة بعثات أخرى.

وحين قدمت من فلسطين في ديسمبر عام ١٩٣٦م أول بعثة تعليمية لبدأوا العمل مع زملائهم الكويتيين في خط السطور الأولى للتعليم الحديث في الكويت كان الجو ملائماً لقيام حركة مسرحية.

البواكير :

وأقيم على ساحة المدرسة (المباركية) في عام ١٩٣٩ عرض لمسرحية (اسلام عمر) وقد أخرجها عضو البعثة التعليمية الفلسطينية الاستاذ (محمد محمود نجم) مدرس اللغة العربية. وكانت (فاطمة) أخت الفاروق (عمر) احدى شخصيات الرواية تمثل عقبة لهم، فلقد تخرج الجميع من القيام بدور (امراة) وقد قام بالدور (الرقيب) مكرهاً، ولكيلا يكون محرراً أمام الجمهور أخذ دوراً آخر هو دور رجل في المسرحية ليثبت أنه رجل وأنه يستطيع أن يمارس الدورين.

وفي نفس العام قدمت مسرحية (فتح مصر) أو كما يطلقون عليها (عمرو ابن العاص) وقام بأحد الأدوار ابن امير الكويت الشيخ (جابر الاحمد الصباح) وهو أمير الكويت الحالي وحضر والده الشيخ (احمد الجابر الصباح) عرض المسرحية فأعجب بها وأثنى عليها، وطالب باستمرار اقامة المسرحيات فنشأت بعدئذ الفرق المسرحية في مدارس الكويت المختلفة.

لقد تأسست في عام ١٩٤٠ أربع فرق مسرحية في المدارس الأربع (المباركية) و (الأحمدية) و (الشرقية) و (القبلية) وظل التنافس بين هذه المدارس قوياً شديداً.

وكان عام ١٩٤٤ موسماً حافلاً للمسرح في الكويت تنافست المدارس الأربع وتبارت فيما بينها، الاحمدية والمباركية والقبلية والشرقية.

قدمت في هذا العام مسرحية (بلقيس) ومسرحية (حرب البسوس) ومسرحية (فتح الأندلس) و (صلاح الدين)، وقدمت في عام ١٩٤٥ مسرحية (وفاء) وقام الرجيب باخراجها وقد ولدت للرجيب طفلة وهم يعرضونها فقال الرجيب (إن اسم طفلي ولد معها) فسمّاها (وفاء). وقد عرضت مرة أخرى على مسرح مدرسة الصباح وقام الرجيب باخراجها.

وحدثني النشمي وهو أحد رواد الحركة المسرحية أنهم قدموا في هذا التاريخ مسرحيات (هملت) وفي (سبيل التاج) و(تاجر البندقية) وقد أعطاني مسرحية تاجر البندقية المطبوعة طبعة ثانية عام ١٩٢٤م وقد قام بترجمتها أحمد العقاد ورضوان عبدالهادي وأحمد عثمان.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

بيت الكويت في القاهرة :

لقد نشطت حركة التعليم فنشط الأدب بكل فنونه ففي عام ١٩٣٩ غادرت الكويت أول بعثة تعليمية الى مصر وحملت مصر أعباء الانفاق عليها وتكاثرت الطلبة وتتابع البعثات فأسس بيت الكويت في مصر عام ١٩٤٥ ليكون للطلبة مستقراً وموطئاً ومجمعاً يلتقون فيه و يقيمون .

لقد استطاع هذا البيت أن يحقق للطلبة غايات أسمى من كونه مستقراً ومأوى، فزودهم بمكتبة تصلهم بكل التيارات الفكرية والعقلية من حوهم في هذا العالم الواسع الكبير وهياً لهم الرحلات داخل القاهرة وخارجها وانتز كل فرصة لاقامة الحفلات الاجتماعية يخطب فيها الطلبة ويمثلون الروايات وينشدون الاناشيد ويعزفون الموسيقى ودعا المحاضرين ليحاضروا .

لقد تشكل خطان متوازيان للمسرح — بعد تلك البواكير التي أشرنا اليها — كلاهما ينزع نزعة مستقلة. يمثل الأول منها طلبة الكويت في القاهرة والاخرى يمثلها النشبي الذي ظل في الكويت خليفة على المسرح بعد مغادرة حمد الرقيب الى القاهرة عام ١٩٤٥.

لقد أرسل الرقيب في بعثة دراسية فالتحق بمعهد المعلمين بالقاهرة وبالمعهد العالي لفن التمثيل العربي، وقد ربطته بأستاذه «زكي طليمات» صداقة وثيقة.

وحين أصدر الطلبة مجلة البعثة في اول ديسمبر من عام ١٩٤٦ فالتقى على صفحاتها الطلبة، ووجد الكتاب والادباء في الكويت فيها متنفساً جديداً.

أوائل المسرحيات المؤلفة :

ونشرت البعثة على صفحاتها مسرحيات عدة كتبت بالفصحى، وأول هذه المسرحيات (مسرحية من الجاني؟) لحمد الرقيب عام ١٩٤٧م وتلتها مسرحيات أخرى منها (لوزدت زاد السقا) بقلم مستعار ومسرحية (خروف نيام نيام) عام ١٩٤٩ لحمد الرقيب ومسرحية (مهزلة في مهزلة) وهي مسرحية وضع فكرتها الرقيب ونظمها شعراً أحمد العدوانى وصدرت عام ١٩٤٨.

لقد حاول الرقيب أن يقود الحركة المسرحية من هناك فأنشأ فرقة للتمثيل، قدمت مسرحاً فصيحاً متطوراً ولقد استفاد الرقيب من دراسته لنفس الاخراج المسرحي في المعهد كما استفاد من تجاربه مع مايعرض في القاهرة من مسرحيات.

ولما عاد الى الكويت في عام ١٩٥٠ عين مشرفاً على النشاط المسرحي في مدارس الكويت، فسار في هذا الخط قدماً.

وساهم في انشاء نادي المعلمين الذي افتتح في شهر فبراير من عام ١٩٥١، وتشكلت في النادي لجنة للمسرح كان الرقيب هو واحد من اعضائها.

لقد استمر الرقيب في خطه المسرحي الذي يقوم على الفصحى وعلى النص المكتوب. ولما تولي منصب مدير ادارة الشؤون الاجتماعية والعمل في عام ١٩٥٤ كان وجوده على رأس هذه الادارة الناشئة في بداية عهد المغفور له عبدالله السالم الصباح خير ناصر للحركة المسرحية وخير راع.

زكي طليمات :

لقد سعى حمد الرقيب من خلال موقعه القيادي في الوظيفة الى تطوير الحركة المسرحية والنهوض بها على أسس علمية مدروسة. ولما كان من سنن دائرة المعارف في الكويت منذ عام ١٩٥٥ أن تنظم مواسم ثقافية سنوية فقد اتفق معها على استدعاء الأستاذ «زكي طليمات» في عام ١٩٥٨م لغرضين، الأول: لدراسة النشاط الفني في الكويت من أجل تقديم تقرير واف عن مظاهر هذا النشاط ووسائل تدعيمه والارتقاء به، والثاني: لالقاء محاضرتين في الموسم الثقافي الرابع الذي اعتادت (دائرة المعارف) إقامته في كل عام.

فكانت محاضرته الأولى بعنوان (أضواء على تاريخ المسرح العربي) وتلتها الأخرى بعنوان (المسرح والوعي الاجتماعي). وقد أعطى في المحاضرة الأولى نظرة تاريخية سريعة راسها الخط الذي سارت فيه قافلة المسرح العربي. وفي الثانية تحدث عن العناصر المعادية لهذا الوافد الدخيل، فأبان الخصومة التي قامت بين المسرح وبين البيئة الدينية وأبان كذلك الخصومة التي قامت بين العرف الأدبي الذي توهم في المسرح عنصرا دخيلا ربما أفسد أو عطل مأخذ به من أسباب إحياء اللغة العربية.

ثم آخر هذه الأعراف وهو عرف المواضعات وآداب السلوك، الذي انكر

على المسرح قوله (كلاما صريحا أكثر مما يجب) فخدش حياء العادات والتقاليد .

مكث طليعات في الكويت ابتداء من اليوم الرابع من شهر يناير حتى اليوم التاسع عشر من شهر مارس عام ١٩٥٨ ، لقد بقي في الكويت شهرين وبضعة أيام قابل فيها كل الفعاليات الفنية والفكرية واجتمع برجالا البلد وأقطاب النهضة فيها . لقد استقبل بحفاوة وتكريم بالغين ، وفتحت له كل الأبواب على مصراعها لينتقي ويتنقل بلا حرج عليه ، مما كان له أثر طيب على مهمته .

وكتب تقريره وقدمه في التاسع من شهر مارس عام ١٩٥٨ الى (دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل) تحت عنوان : (بحث وتقرير بشأن مظاهر النشاط الفني بالكويت ووسائل تدعيمه والارتقاء به) وقصد بالنشاط الفني : المسرح والموسيقى والسنيما ، ويشمل التقرير على تمهيد وثلاثة أقسام ويتكون من واحد وعشرين صفحة فولسكاب مطبوع بالآلة الكاتبة .

لقد وقى كل موضوع طرقه في تقريره واعطى فيه العطاء الأوفى . رسم في تقريره وحشه القيم صورة الواقع كما هو قائم ثم شخّص الداء ومكامن الضعف فيه ومن ثم أعطى التصور والمنهج .

لقد حدد في القسم الأول مظاهر النشاط كما هو قائم وفي القسم الثاني شخص وحدد مواطن الضعف والثغرات ، وفي القسم الثالث أعطى المنهج العلمي والخطة المدروسة للنهوض بالمسرح وبكل الأنشطة الأخرى التي تعرض لها التقرير ، والذي يعيننا من تقريره هذا هو ما جاء فيه عن المسرح خاصة فلقد تحدث عن المسرح المدرسي ووقف عنده طويلا وقال : (إنّ هذا النشاط على غزارته ، مازال منحرفا عن الاتجاه الصحيح ، ويقوم من غير خطة تقوم على تثقيفه وتعزيز أهدافه ...) .

وجاء في تقريره عن المسرح الشعبي قوله :

ولعله المظهر الكامل للنشاط المسرحي بالكويت وذلك من ناحية أن حفلاته يؤمها الجمهور في مختلف طبقاته، وأنه يخاطب الجمهور في أحوال بيئتهم وباللهجة الكويتية ولأن الاستجابة بين مايقدمه وبين الجمهور قائمة على أحسن حال.

إلا أن وضع الضعف فيه، أن مسرحياته تجري ارتجالاً من غير نصوص مكتوبة الأمر الذي يجعل هذه المسرحيات تشكو التخلخل في الوحدة الموضوعية واعلاء التفاصيل على جوهر الموضوع، ثم هذا التبديل والتغير في الحوار تبعاً لمزاج الممثلين وامتتزنه ذاكرتهم من معالم الحوار.

كما أن موضع العجب — ولا أقول المؤاخذه — أن أدوار الاناث في مسرحياته يقوم بها المرد من الرجال؟؟؟

لقد قدم زكي طليمات تقريره في عام ١٩٥٨ ورحل الى القاهرة ثم استدعي في عام ١٩٦١ ليقوم على رعاية النهضة المسرحية ولينشئ جيلاً مسرحياً حديثاً.

بيد أن تقريره أثار حفيظة (المسرح الشعبي) وهو المسرح الوحيد القائم في الكويت حينئذ. لقد شعر المسرح انه مستهدف وحده بهذا التقرير.

ان المسرح الشعبي هو حصيله جهود جبارة قام بها النشمي ورفاقه حتى تأسس كما سيأتي تفصيله.

فالنشمي هو ممثل الخط الثاني الموازي لخط القاهرة الذي قاده الرجيب انه والد المسرح المرتجل وقائد لواء العامية.

النشمي والعامية والارتجال :

لقد ولد المسرح في الكويت في ظل النص المكتوب ولم يبدأ مسرحاً ارتجالياً. وولد في ظل الفصحى تمد عليه رواقها وتشده اليها وترده كلما حاول الانفلات منها، وتصده عن العامية صدا ملحوظاً حتى أواخر

الاربعينات حين جاء النشمي ورفاقه فانحدروا بلغة المسرح واتخذوا من العامية لهم مدرجا .

تسرب العامية :

حتى اذا دخل عام ١٩٤٣ كان هذا العام فاصلا في حياة النشمي وفي تاريخه المسرحي ، لقد اختاره الرقيب ليقوم بدور حسان بن ثابت في مسرحية (الحي الميت) .

لقد أجاد دوره في المسرحية كما قال لي . وفي الاستراحة بعد عرض فصول ومشاهد (الحي الميت) قامت الفرقة بتقديم مسرحية (أم عنبر) وقد قام النشمي بدور المرأة (أم عنبر) وقام الرقيب بدور عنبر وقام بدور بكيري صديق عنبر زميلها فهد الفارس .

أم عنبر :

وأم عنبر امرأة سوداء كانت فقيرة وكانت مصابة بلوثة عقلية وولدها عنبر معتوه أكل الجدرى وجهه ، كان قوي البنية غير أنه كسول لا يحب العمل والوالدته حريصة على الانفاق عليه . تحبه جبا جبا ، تجوب الطرقات وتقرع الابواب تستجدي من اجله .

وفي آخر حياتها كما يروي الذين يعرفونها (وهو ما لم يذكر في المسرحية) أدخلت مستشفى المجاذيب ثم سكبت على نفسها نفطا وأشعلت النار بجسدها وماتت رحمها الله .

(وأم عنبر) مسرحية فكاهية ترمي الى مكافحة البطالة غير أنني أرى هذه المسرحية تمثل منعطفا في تاريخ المسرح الكويتي .

فلقد استساغ المثلون تجاوب الجمهور معهم في هذه المسرحية القصيرة التي قدمت باللهجة العامية ورأوا أن العامية أقدر على مخاطبة عقول الناس ووجدانهم وأقدر على ادخال التسلية والفكاهة الى نفوس المشاهدين فهم

حريصون على هذا الجمهور الفني، وهم حريصون على الانفلات من قيود النص المكتوب بالفصحى، فالفصحى بنص مكتوب وعبارات محدودة، لا تتيج لمواهبهم البروز والعطاء كما يتتغون أو كما يظنون، معظم الممثلين أميون.

لقد مهد النشمي الأرض أمام اللهجة العامية ومهد الأرض أمام إطالة عمر المسرح المرتجل. وما قاله لي: إنه يضع الفكرة ثم يتناول كل ممثل دوره بما يشتهي من حوار ولربما سرق من صاحبه في الليلة الأخرى موقفا مضحكا أو فكاهة يستملحها الجمهور فيضطر الآخر الى نسج حوار يتناسب مع الموقف وربط الموضوع.

كان مسرح النشمي مسرحا ارتجاليا لا يعتمد على النص المكتوب وقد اعانه على المضي في خطه هذا نخبة من الممثلين القديرين ذوي المواهب المعطاء. الخصبة وكانوا جميعا يحسنون أداء النكتة ويحسنون تصوير خلجات النفوس بعباراتهم العامية المرحّة وهيأتهم المستطرفة.

وإن المرء ليشعر وهو يشاهدهم أن أحدهم لا يستطيع أداء دور آخر غير دوره الذي أنيط به فهو يؤديه فوق خشبة المسرح تأدية جذابة.

ثم إنهم يدونون بعد ذلك مسرحياتهم فيكتبها عن لسانهم وهم يمثلون، شخصان متفرغان أو أكثر من شخصين وبعد ذلك صاروا يدونونها على أشرطة التسجيل ثم يعيدون كتابتها فيحذفون أو يضيفون، ولكل منهم الحق في الحذف والاضافة ليس عليه من رقيب أو حرج.

لقد عاش النشمي حياة مسرحية خصبة وفي عام ٤٨-٤٩ طلبه صديقه عقاب الخطيب ناظر مدرسة (المثنى) ليدرّس فيها فقبل.

وفي مدرسة المثنى قام بالاشتراك مع عقاب الخطيب ناظر المدرسة ومع مجموعة من الهواة بتقديم عروض مسرحية خفيفة في ساحة المدرسة كان من أهم هذه المسرحيات مسرحيتان هما (اضراب الحبابين) و(حرامي آخر طراز)

و(حرامي آخر طراز) قدمت عام ١٩٥٢ بمناسبة عيد جلوس الامير الراحل
المرحوم عبدالله السالم وقد قام النشمي بدور الزوجة وقام عقاب الخطيب بدور
الزوج .

وتتلخص المسرحية بالتالي :

زوج فقير معدم وزوجته يعيشان في بيت قديم ويتشاجران دائما دون
أسباب ولربما وجدا سببا تافهاً كأن يشرب أحدهما أكثر من الآخر قطرات من
الماء فيثور الشجار بينهما وتثور الملاحاة .

وفي دهليز البيت خزانان أحدهما فيه ماء والآخر فيه نפט فيدخل لص
منزلهما ليلا وهما نائمان فيسرق الماء ويترك النفط وتستيقظ الزوجة على صوت
الخزان الذي يصطدم بالباب وهي تصرخ مدعورة ، ويستيقظ الزوج فزعا
يسألها فتجيبه أنها رأت غيمة تأتي من الشمال تحمل غبارا ورملا وحصى ثم
اقتربت الغيمة فأنزلت انابيب بدلا من الماء وتنتهي المسرحية .

فالمسرحية تعالج مشكلة الماء وتشير الى أن الماء أهم من النفط والبترول .

عام فاصل :

لقد جاهد النشمي من أجل خلق حركة مسرحية ولكن كان عام ١٩٥٠
عاما فاصلا في تاريخ حياة النشمي وتاريخ الحركة المسرحية ككل . لقد
ارسل النشمي للقاهرة في صيف ١٩٥٠ لحضور تدريبات ودراسات في
الحركة الكشفية ورغم أن الفترة التي قضاها لم تتجاوز ثلاثة شهور، الا أنه
اختلف الى مسارح القاهرة ليشاهد العروض المسرحية وأعجب بمسرح الرميحاني
وببعض شخصيات هذا المسرح فرآه مسرحا منسجما مع مزاجه وروحه المرحه
ومنذ ذلك الحين اختمرت فكرة انشاء فرقة مسرحية شعبية على غرار هذه
الفرق المسرحية التي تعج بها القاهرة وتزخر .

وعاد والفكرة تلح على خاطره وتتجسم ، فظل يبحث عن متنفس
لاخراجها الى حيز الوجود .

لقد بقي ثلاث سنوات من بعد عودته يعمل في التمثيل في الكشافة وفي المدارس وفي الأندية ويقلب وجهه شطر كل من يتوسم فيه روح المعاضدة لهذه الفكرة البكر واستطاع أخيرا انتقاء عناصره وتجميعهم في فرقة صارت نواة لكل عطاء المسرح في الكويت .

فرقة الكشاف الوطني (أول فرقة مسرحية)

لقد شهدت أواخر شهر عام ١٩٥٤م ميلاد (فرقة الكشاف الوطني) إبتداء أول فرقة مسرحية وأول تجمع مسرحي منظم جمع شتات المسرحيين وهواة التمثيل .

وعرضت الفرقة في أوائل عام ١٩٥٥ أول مسرحية لها من تأليف النشيمي وهي مسرحية (مدير فاشل) .

لقد كانت هذه المسرحية أول تجربة له في التأليف المسرحي المرتجل كانت المسرحية من بنات فكره، لم تكن مكتوبة بأجمعها وبكل نصها كما تكتب المسرحيات، كانت فكرة وجلا مبشرة لمواقف وأدوار يختارها هو نفسه للفنانين حتى يعرف كل فنان دوره في المسرحية ثم تشكل العبارات ويتشكل الحوار عند اجراء التدريبات، فتحذف مواقف وتضاف مواقف . ويلغى حوار ويستحدث حوار حتى تتم الفصول وتكتمل المشاهد، ومن ثم تعرض المسرحية على الجمهور.

لقد كان جهادا شاقا ولكن لابد من هذا الجهد الشاق ..

وبحدثنا النشيمي عن موضوع هذه المسرحية في مذكراته المسطورة في كتاب (أدباء الكويت في قرنين) فيقول : ان هذه الشخصية الضعيفة (المدير الفاشل) شخصية كويتية أردنا أن نحارب تصرفاتها عن طريق التمثيل وتصحيح الاوضاع (في ادارة الدولة) من أجل تقوم أعمال الآخرين وحتى تكون هذه الشخصية الضعيفة عبرة لغيرها .

وأقبل الناس على المسرحية اقبالا شديدا ومشجعا ، ومن الطريف أن المشاهدين كانوا يصرون أثناء التمثيل على اعادة بعض الفقرات والمواقف كما يصنعون مع الشعراء حين يستحسنون بيتا أو أبياتا من القصيدة فيضطر الممثلون نزولا عند رغبة هؤلاء المشاهدين إلى الاعدادة . وهذا أمر يعتبر بحد ذاته جزءا لايتجزأ من المسرحية ذاتها حيث تلتقي الصالة بالخشبة ويتعاقب الجمهور مع الممثلين . وهذا يحدث لأول مرة في تاريخ المسرح الكويتي كسر الحاجز لتقليدية المسرح القديم ، من خلال هذه المعانقة وهذا التجاوب .

المسرح الشعبي :

وأطلق النشمي ورفاقه بعد هذه المسرحية اسم (المسرح الشعبي) على مسرحهم وألغيت تسميته الأولى .

وأردف المسرح الشعبي هذا العمل بمسرحية أخرى هي (عجوز المشاكل) ومثلت في نفس العام . وهذه المسرحية مستمدة من مشكلة خلقتها المسرحية الاولى . فلقد اعتذر احد الممثلين ذات ليلة عن مواصلة التمثيل وترك دوره لغيره وكان دوره رئيسيا فضلا عن كون الممثل ذاته من خيار ممثلي الفرقة وعناصرها الرئيسيين .

لقد تشاجرت والددة هذا الممثل مع زوجته وطردتها من البيت لأن زوجها اعتاد السهر في المسرح ولا يأتي المنزل الا في ساعات متأخرة من الليل ووالدة الزوج (الممثل) ترفض أن تظل مع زوجة ابنها في غرفتها لخلاف بين الزوجة والأم .

وجاءت هذه المشكلة مادة جاهزة لصاحبنا النشمي الذي وظفها في مسرحيته (عجوز المشاكل) وأراد من معالجته لهذه المشكلة اعادة هذا الممثل الى مسرحه ، ولكيلا يتعرض الفنانون لمثلها مستقبلا .

وقدم النشمي بعد هاتين المسرحيتين مسرحيات أخرى توالى متتابعات ستحدث عنها عند حديثنا عن المسرح بشكل مفصل ان شاء الله .

لقد أثار مسرح النشمي اهتمام الناس فصار موطن إعجابهم وأحاديث مجالسهم وأمدّه الناس بالمعلومات وبالأفكار والاسرار مما دفع وزارة الشؤون الاجتماعية الى ابداء رغبتها في احتضان مسرحه وضم فرقته اليها لتحصل على المعونة المادية والادوات اللازمة .

الشؤون تضم المسرح الشعبي اليها :

وتقدمت الوزارة الى ادارة المسرح الشعبي في آخر الشهر الخامس من عام ١٩٥٦ برغبتها في ضم الفرقة اليها وطرحت الهيئة الادارية للمسرح الفكرة على الجمعية العمومية فانقسم الاعضاء قسمين ، قسما معارضا بشدة خوفا من الوصاية الحكومية وتقييد حرية المسرح ، وقسما أيد الفكرة وناصرها . وتشاء الظروف أن تخدم الشؤون ، فالفرقة تعاني صعوبات جمة ، تعاني فقرا ونقصا في الادوات والمواد ، وتعاني عجز بعض الممثلين من الاستمرار في مواصلة التمثيل اما لظروف خاصة أو لظروف مالية . وانضمت الفرقة للشؤون في عام ١٩٥٧ .

ARCHIVE

المسرح العربي <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عاد زكي طليمات الى الكويت فأسس (المسرح العربي) في ١٠/١٠/١٩٦١ ، وقدم هذا المسرح في ١٨/٣/١٩٦٢ مسرحية (صقر قریش) لمحمود تيمور وفي نفس العام قدم مسرحيتين هما (فاتا القطار) و (عمارة المعلم كندوز) لتوفيق الحكيم .

وشجع زكي طليمات تلامذته للكتابة للمسرح فكتب سعد الفرج (استارثوني وانلحي) في عام ١٩٦٣ .

لقد استطاع طليمات أن ينجب كتابا مسرحيين وممثلين قديرين من أمثال سعد الفرج وخالد النفيسي وعبدالحسين عبدالرضا والأخير ممثل كوميدى قدير .

وحين انشئت مؤسسة (المسرح والفنون) في عام ١٩٦٤ نقل طليمات إليها وتخلت وزارة الشؤون في نفس العام عن الاشراف على المسارح فصار في الكويت عام ١٩٦٤ اربع فرق مسرحية هي :

(١) مسرح الخليج العربي ، (٢) المسرح العربي ، (٣) المسرح الشعبي ، (٤) المسرح الكويتي .

ومنحت كل فرقة من هذه الفرق اعانة مادية سنوية . لقد قدم المسرح العربي في عام ١٩٦٦ مسرحية كتبها سعد الفرج بعنوان (دقت الساعة) لقد تصور المؤلف أن الكويت في سنة ٢٠٠٠ — وهذا هو اسم المسرحية قبل ان تطبع — قد نضب نفطها وعلى قاطنيتها أن يواجهوا إما البحر واما الموت وبما أن الناس لم يحسبوا حسابا للمستقبل ولم ينهضوا بثراوتهم نحو الصناعة أو أي شيء مفيد فان عليهم العودة الى صناعاتهم القديمة الغوص والبناء وحفر الآبار ... الخ .

وهكذا نجد الناس يعودون لتعلم تلك الصناعات على يد رجل سبق أن أنذرهم بحلول الكارثة .

مسرح الخليج العربي :

<http://Archivebeta.Sakhi.it.com>

وهمنا من هذه المسارح في هذه النبذة التاريخية (مسرح الخليج العربي) الذي كان على رأسه المؤلف والمخرج المسرحي المرحوم (صقر الرشود) .

لقد ولد مسرح الخليج العربي نتيجة للتطور الفكري والفني الذي شمل الكويت والتقى على ساحته مجموعة من الشباب المثقف . لقد ساهم هذا المسرح في دفع عجلة الحركة المسرحية الى الأمام أشواطاً .

وفي عام ١٩٦٧/٦٦ خرج عن حدوده في الكويت ليحقق في بغداد والقاهرة نصراً مشهوداً حيث عرض مسرحية (الحاجز) التي استقبلت من قبل المسرحيين والنقاد العراقيين والمصريين استقبالا ساراً ولقد قام هذا المسرح بتقديم ندوات ثقافية منها :

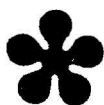
في عام ١٩٧٩ حزن الناس عليه كثيرا في الكويت وخارجها وأسفوا لموته وهو غرض الشباب .

ومما يجب ان يذكر ان هذا المسرح قام بجهد عربي موحد لقد ساعدت الأفكار العربية في بنائه وكان موضع تجمع الشباب العربي ، وساحة ملتقى أحلامهم من أمثال سامح ابراهيم ووليد أبوبكر من فلسطين وعبدالرحمن الصالح من الشارقة من الامارات العربية المتحدة ومن مصر نعمان عاشور الكاتب المسرحي الكبير والدكتور اسماعيل الموافي ومن الكويت الدكتور سليمان الشطي والقصاص سليمان الخليفة ومحبوب العبدالله والكاتب المسرحي عبدالعزيز السريع .

إنهم لفيف من الشباب والكهول تجمعوا ليضعوا مسرح الخليج العربي كلهم من وراء صقر وصقر من أمامهم .

هذه تجارب وصور متواضعة من الأدب العربي في الكويت مستثناً الصورة الشعرية منها . راجياً أن يكون لي حديث عنها غداً إن شاء الله . والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>



التاريخ العربي والسرح

د. عاصم الراعي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

منذ البداية، نظر العرب المحدثون الى المسرح على أنه أداة إيقاظ وتنوير وتغيير، كان هذا رأي مارون النقاش، حين قرر أن يحيل ذهب المسرح الأفرنجي إلى ذهب مسبوك سبكاً عربياً، وهو كذلك رأى أبو خليل القباني — أفصح عنه بالممارسة — ورأى محمد عثمان جلال الذي وجد في المسرح مدرسة ومنارا وأداة لتعليم الشباب الصفات الحميدة، فأخذ ينزع عن مسرحيات الغرب ثوب الفرنساوية ويلبسها ثوب العربي. حتى إذا جاء يعقوب صنوع جعل من مسرحه أداة تدريب على الفن المسرحي، ومن مسرحياته سهاماً متوالية أطلقها طلباً للتنوير والتغيير معاً.

وليس صدفة أن يعرف العرب المحدثون المسرح المكتوب ما بين عامي ١٨٤٧-١٨٤٨. والعام الأخير هو عام الثورات الأوروبية المتتالية، التي كانت تنزع الى مزيد من الحرية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتهاجم تسلط الملوك والطغاة في أقطار أوروبا. فقد كانت للعرب قضية مشابهة لقضايا الأوروبيين، وكانوا هم أيضاً ينزعون إلى التخلص من ربة الامبراطورية العثمانية، ويصبون الى قومية عربية موحدة، يسود فيها العدل السياسي والعدل الاجتماعي معاً، ولتحقيق هذا الهدف النبيل لم يجد العرب خيراً من تاريخهم وتراثهم، يعملون فيه النظر ويفتشون فيه عن مناحى القوة التي صنعت مجد الأجداد، كي يجعلوا من قوة الأسلاف ركائز يعتمدون عليها للقيام من الكبوة، ومن ثم تأصلت في الممارسة المسرحية العربية عادة استمداد التراث والتاريخ، بنى الكتاب عليها أعمالهم المسرحية الاولى، تأكيداً لذواتهم ورفعاً لروحهم المعنوية بإزاء الأعداء - أيا كانوا.

ولقد تفاوتت نظرة كتاب المسرح العرب الى التاريخ تفاوتاً كبيراً منذ أن أخرج النقاش مسرحيته الثانية «أبو الحسن المغفل». فن محاولة للتقريب بين الناس وبين فن المسرح، قصد التنوير والتغيير والامتناع. أخذت هذه المحاولة تنضج على مر السنين، فنظر ابراهيم رمزي في مسرحياته التاريخية، وعلى رأسها «أبطال المنصورة» الى التاريخ العربي كحافز للنهوض السياسي والتصدي للمستعمر الأجنبي، واقامة الوطن العربي والاسلامي على أسس من أفضل ما تأتى للعرب والمسلمين من انجازات في هذا المجال. لهذا نجده في مقدمته لمسرحية «أبطال المنصورة» يذكر أنه كتب مسرحيته عام ١٩١٥ «مطאוعة لشعور إبتعته هم المصريين يومئذ لتغيير القوم عاهلهم بالرغم منهم، وإيقاظاً لنفسية كاد يتلفها ما كانوا يلقونه من المذلة والعبث» وبعد أن يذكر كيف تضافر موظفو قلم المطبوعات على رفضها والتيل منها ومنه ابتغاء الخطوة عند رجال السلطة السياسية والعسكرية، فكان لهم ما أرادوا، يثبت أن

المسرحية ظهرت إلى النور أخيراً حين مثلتها فرقة عبد الرحمن شكري لأول مرة في المنصورة تكريماً للمدينة التي حدثت فيها الواقعة التاريخية التي تتعرض لها المسرحية. ثم قدمتها من بعد فرقة ترقية التمثيل العربي التي كانت تحت الإنشاء على مسرح حديقة الأربكية، بعد أن دفع بها طلعت حرب إلى إدارة الفرقة، فاحالتها هذه إلى الدكتور حسين هيكل لقراءتها، فدرسها الأديب الشاب وأحسن فيها الرأي، وحث على تمثيلها والاستزادة من أمثالها، لتغذية الروح الوطنية في البلاد، وامدادها بما هي في حاجة إليه من المثل والعظات.

والمأمل لهذه العبارات يجد فيها جوهر النظرة التي نظر بها الكتاب والنقاد واعلام النهضة العربية الى المسرح منذ البداية، بوصفه اداة للحفز السياسي، واستنباط العظات، وتشكيل الركائز التي تجرى على أسس منها مواجهة لا مفر منها بين العرب وأعدائهم. فالمسرحية كتبت رفعا للروح المعنوية للأمة المصرية، بعد أن أذلها المستعمرون الأنجليز بطرد والهم الشرعي الخديوي عباس حلمي، وتنصيب آخر مكانه، من اختيارهم هم. ومن حارب المسرحية هم أذئاب المستعمر وأدواته، ومن رجب بها وأمدّها بحياة التمثيل محام شاب من خيرة المثقفين، ترك مهنة محترمة وقرر أن يخدم بلاده عن طريق فن لم يكن إذ ذاك يحظى باحترام الكافة، وهذه الظاهرة الأخيرة هي في حد ذاتها دليل على عمق الارتباط بين المسرح العربي وأحداث التاريخ — قديمها وحديثها. فالمتصدون لتحرير بلادهم وأمتهم وجدوا في المسرح اداة فعالة تعينهم على بلوغ الهدف. ويزداد شعورنا بعمق الارتباط بين المسرح والنهضة العربية بعامة، حين نجد طموحات اقتصادية وطني كبير مثل طلعت حرب تتسع لتدرك أن المصانع والمصارف وحدها لا تنشيء أمة ناهضة، بل لا بد من رفد النهضة المادية بروافد كثيرة على رأسها الفنون والآداب وغيرها من أدوات الثقافة. ومن ثم كان اهتمام طلعت حرب بفن المسرح وفن السينما من

يعد. كذلك تعرض المسرحية على مثقف وسياسي وكاتب شاب هو في ذاته واحد من الفاتحين في أدبنا الحديث — مؤلف رواية زينب — فيحث على تمثيلها والاستزادة من أمثالها لتغذية الروح الوطنية. وهو الرأي ذاته الذي ارتآه الشيخ سلامة حجازي في نهاية القرن التاسع عشر، حين طلب الى المحامي الوطني اسماعيل بك عاصم أن يكتب له مسرحيات تحوى الدروس الاجتماعية والمبادئ الوطنية، ملاحظاً أن هذا النوع من المسرحيات القومية يجب أن يقدم على منصة مسارحنا على غيره من المسرحيات. وقد استجاب اسماعيل عاصم بطلب الشيخ الفنان فقدم ثلاث مسرحيات، كان مقدراً للاولى منها «صدق الأخاء» أن تكون أول مسرحية ميلودرامية مصرية وأن تصبح كذلك إحدى مسرحيات الطليعة في الانتشار الذي حققه المسرح المصري في الشمال الافريقي وفي بلدان المشرق. فقد قدمت في تونس حوالي ١٩٠٨، قدمتها فرقة الجوق المصري التونسي، حيث فام بادائها ممثلون مصريون وتونسيون، فكان هذا إيذاناً ببدء حركة مسرحية نشطة في ذلك البلد العريق في عروبتة، الذي كان يومذاك يئن تحت وطأة استعمار غاشم، يود لو سحق تونس وعروبتها وثقافتها ولغتها معاً، فكانت المسرحية المصرية خير موقظ للشعور القومي الكامن، ودعوة فنية للانقضاء على ظلم المستعمرين.

ومسرحية «صدق الاخاء» هي في جوهرها مسرحية عصرية المضمون، ولكنها تضرب حول أحداثها غلالة من التاريخ المتخيل، تتخذها وسيلة لاسقاط حوادث المسرحية على الواقع المصري تحت وطأة الاستعمار البريطاني. وسنجد هذه الحيلة الفنية مستخدمة بنجاح أوفر وأعمق فيما تلا من مراحل نمو وأزدهار المسرح العربي، حيث استخدمها كتاب المسرح منذ الخمسينات حتى اليوم لتقديم مسرحيات تجمع بين متعة الاستناد الى التراث وضرورة التحدث عن الحاضر. فهي تاريخية الشكل عصرية المضمون. ومن المع هذه المسرحيات «على جناح التبريزي»، و«الملك

هو الملك» غير أن الكتاب المسرحيين العرب قد استخدموا التاريخ استخداماً مباشراً لإنشاء عديد من المسرحيات، كان القصد منها ليس الإسقاط على الحاضر، بل إلقاء الضوء على أمجاد الماضي قصد استخدامها محرراً فعلاً لأحداث الحاضر. فلما وفّت هذه المرحلة من مراحل استخدام التاريخ في المسرح العربي بأغراضها، أخذت نظرة الكتاب تتعمق، وعادوا الى طريقة التاريخ المتخيل، ثم انتقل بعضهم من هذا الى تأمل أحداث التاريخ وتعميق مفهومها وقرر آخرون مساءلة التاريخ ورفضه رفضاً باتاً، ما دام يكتبه مؤرخون مأجورون، أو ملحقون بالسلطان.

وهكذا نستطيع أن نقول: أن استخدام التاريخ في المسرح العربي قد مر بمراحل متوالية، نجملها فيما يلي:

أ — مرحلة الإفادة من التاريخ — المتخيل عادة — في امتاع المتفرجين، وربطهم بفن المسرح، وبالتراث وبالأهداف القومية بصفة عامة.

ب — مرحلة استخدام التاريخ كمهيج سياسي ومبتدع للأحداث، اذكاء للشعور القومي.

ج — مرحلة استخدام التاريخ بطريقة أكثر صراحة لعرض إنجازات الأسلاف، وتقوية الروح المعنوية والقومية لدى المتفرج.

د — مرحلة تأمل الأحداث وتفسيرها أو إعادة تفسيرها حسب منظور كاتب المسرحية.

هـ — عود إلى مرحلة التاريخ المتخيل، بنظرة أعمق وأكثر قدرة على جلو أحداث الحاضر وإيضاح حقيقتها.

و — مرحلة مساءلة التاريخ ومحاكمة بعض شخصياته، لتبيان عوامل العجز والقصور منهم، والشخصيات هنا قد تكون سياسية أو فلسفية أو أدبية.

ز — مرحلة رفض التاريخ كلية، إذا ما كتبه الرسميون الذين يعملون في خدمة الحكام، والدعوة إلى تاريخ يرويه الشعب، لأن الشعب هو

الذى يصنع أحداثه، وحتم عليه أن يرويها هو، لا غيره.

* * *

أما المرحلة الأولى فتتمثل في بعض أعمال مارون النقاش مثل: «أبوالحسن المغفل»، وأبي خليل القباني - الأخير خاصة. الذي يستخدم التصور الشعبي لأحداث التاريخ كما وردت في ألف ليلة، وسيلة لكتابة مسرحيات غنائية، لايعنيه منها أن ترضي الفن المسرحي قدر مايعنيه أن توفر عناصر الفرجة المسرحية المختلفة من غناء وعراك، ودسائس قصور وسحر سحرة أو ظلام سجون ووحشة قبور ثم نهاية سعيدة لكل هذا، يضمن القباني بها أن يعود متفرجوه إلى بيوتهم راضين، وذلك كيما يرجعوا إلى مسرحه من بعد في مرات لاحقة. كذلك لجأ القباني إلى الحكايات والمأثورات الشعبية ليقدم لمتفرجيه زادا ترفيهياً آخر هو هذه المرة قصص البطولات التي تمثلت في الخيال الشعبي فيما كان يقوم به عنترة العبيسي من خوارق. وفي هذا الصدد قدم القباني ثلاث مسرحيات نقل حوادثها من ألف ليلة، ووضعها في الإطار العام الذي تقدمت الإشارة إليه وهما:

«هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» و«هارون الرشيد مع أنيس الجليس».

و: «الأمير محمود نجل شاه العجم» ومن القصص الشعبي قدم القباني: «عنترة» ومن قبل كان مارون النقاش قد حاول أن يقدم في أعماله مسرحاً جاداً يستند إلى أصول عالمية، مثلما فعل في «البخيل»، إلا أنه سرعان مابين أن الجد وحده لا يكفي لجذب المتفرجين لهذا الفن الجديد عليهم، فزاد من كم الفكاهة في أعماله وأدخل عليها الغناء ولجأ إلى ألف ليلة، سالكاً بهذا الطريق الذي سار فيه القباني فيما بعد، والذي أصبح يشكل واحدة من القنوات الثلاث التي شقها المسرح العربي في مصر لنفسه وهي: المسرح الغنائي، والمسرح الكوميدي، والمسرح الجاد.

وقد تلت هذه البدايات الأولى لفن المسرح العربي مرحلة أخرى تتميز بازدياد تقبل المتفرجين للمسرح، فكرة وممارسة معاً. وأخذ كتاب مثقفون وزعماء سياسيون وشعراء ومدرسون، يفتنون إلى القيمة التثقيفية والتنويرية التي يملكها المسرح بوصفه أداة تعبير حي، تعرض محتواها على جمهور يتجدد في كل ليلة، ومن ثم أخذت تظهر المسرحيات التي تستهدف إيقاظ الأمة العربية من سباتها، وعرض أمجاد الماضي على أنظارها التي كاد يذهب بريقها قرون طويلة من القهر التركي والاستعمار الأوروبي الغربي. وشهدت هذه الفترة مسرحيات متفاوتة الحظ من النجاح من أمثال: «المروءة والوفاء» تحليل اليازجي (١٨٧٦) والمعتمد بن عباد لابراهيم رمزي (١٨٩٢) وعلي بك أو فيما هي دولة المماليك — لأحمد شوقي (١٨٩٣)، وفتح الأندلس للزعيم الوطني الشاب مصطفى كامل (١٨٩٣) «وحياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس» للشيخين محمد عبدالمطلب ومحمد عبدالمعطي مرعي (١٩١١) و: «السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم» لفرح انطون: ١٩١٤.

ARCHIVE

<http://Archive.org/Sakrit.com>

ونلاحظ على الفور تفاوت النظرات إلى المسرح في إطار الهدف العام الذي استهدفه هؤلاء الكتاب. فخليل اليازجي يسعى إلى بعث مكارم الأخلاق العربية ويشجب نقائضها، متخذاً من التاريخ المسرح وسيلة لنشر هذه المكارم. ومصطفى كامل يتخذ من المسرح أداة سياسية تحقق له مانذر حياته في سبيله الا وهو طرد المستعمر الدخيل، وإيقاظ الأمة العربية والإسلامية، وتثبيت فكرة وقواعد الخلافة العثمانية، وشوقي يسعى إلى اغناء الشعر العربي وتطويعه، وبث النور في حياة الأمة العربية، بقبس من فن أوروبا شاعت ظروفه السعيدة أن تصل ما بين الشاعر وبينه. والشيخان عبدالمطلب ومرعي ينظران إلى المسرح نظرة مدرسية تربوية، يستغلانه للتهذيب والتقويم وتثبيت قواعد اللغة ونشر مفرداتها بين صفوف الطلاب،

وفرّح أنطون ينظر إلى التاريخ في المسرح على أنه عرض فقط، أو رداء يرتديه العمل المسرحي ليتمكن من بث الأفكار والمبادئ الاجتماعية، لأن المسرحيات الهامة والجديرة بالاعتبار في نظره إنما هي المسرحيات الاجتماعية.

وسوف نجد فيما يلي أن هذه الأهداف جميعاً، باستثناء الهدف التربوي، الذي لم يصادف نجاحاً يذكر، حتى بعد قيام المسرح المدرسي في مصر، باقتراح من الرائد زكي طليمات، قد ترسخت وشقت لنفسها قنات طويلة وعميقة في أرض المسرح. فقد شهدت محاولات إيقاف الأمة بعرض نواحي قوتها وضعفها عبر التاريخ محاولات أنضج وأعمق على يدي إبراهيم رمزي، خاصة في مسرحيته: أبطال المنصورة (١٩١٥) التي تنم عن معرفة واضحة بالفن المسرحي بناء ورسم شخصيات وإدارة حوار وتعمقاً في مكنون النفس البشرية، واختياراً لواقعة تاريخية هامة تحمل إمكانات التطوير الدرامي هي واقعة هزيمة الفرنسيين في معركة المنصورة عام ١٢٥١. لا يقلل من شأن هذه المحاولة سوى اللغة المتحجرة التي حرص الكاتب حرصاً شديداً على استخدامها على ألسنه أبطاله.

وتلت هذه محاولة أكثر نضجاً في استخدام التاريخ أداة حفز وتحذير معاً، إلى جوار انشغال فني وإنساني رفيع بمصائر الأفراد إلى جوار مصائر الأمم، وذلك حين أخرج محمود تيمور مسرحيته المعروفة «صقر قرش».

أما الاتجاه السياسي — في الأساس — الذي اتجهه مصطفى كامل فقد كان ارهاصاً بنوع من المسرح الوطني التهييجي، شهدت مصر منذ أوائل القرن أمثلة كثيرة منه، كما كان تعميقاً للاتجاه البدائي الذي أتخذه اسماعيل عاصم من استخدام التاريخ المتخيل وسيلة لتغليف واقع معاصر، تجري حوادث المسرحية إسقاطات هامة عليه. لقد تطور هذا الاتجاه فيما بعد ليصبح واحداً من أبرز سمات المسرح السياسي العربي.

وقد طور أحمد شوقي محاولته الساذجة الأولى لتطويع الشعر العربي لمقتضيات الفن المسرحي، قصد خلق الشعر الدرامي تطورا ملحوظاً، وذلك حين أخذ يخرج للناس سلسلة مسرحياته المعروفة التي نجح بها في استحداث المسرح الشعري في العربية على صورة أن تكن متواضعة، تكتنفها العيوب، فقد كانت ايذاناً بشيء جديد ثمين، مالبثت اقلام أجيال تالية ان تلقتة، فظهر مسرح عبدالرحمن الشقراوي الشعري، ومسرح صلاح عبدالصبور الأكثر نضوجاً، وأوفر حظاً من تطويع الشعر العربي ليصبح شعرا درامياً بحق.

كذلك احتوى مسرح شوقي الاتجاهات المسرحية الرئيسية التي سلفت الإشارة إليها، فهو في مسرحية: «علي بك الكبير» - الصيغة المعتدلة المعمقة، وفي «مصرع كليوباترا» وفي «عنترة» وفي «قمبيز» وفي أميرة الأندلس وفي «مجنون ليلى» يستخدم مسرحه للدفاع عن الأمة العربية ونشر مفاخرها، وهو الى جوار هذا يقدم المسرح الاجتماعي الذي هفت إليه روح فرح أنطون واعتبره أهم مايقدمه المسرح وذلك في مسرحية: «الست هدى» أنجح مسرحيات شوقي على الإطلاق.

<http://Archivebe.com>

أما الإتجاه الذي سار فيه الرائدان: مارون النقاش وأبوخليل القباني، من تقديم التاريخ المتخيل، واستخدامه وسيلة للفرجة والامتع، فقد ظل يوالي ظهوره في أعمال كتاب مسرحيين مبدعين من أمثال بديع خيرى وبيرم التونسي، وملحنين ممتازين مثل كامل الخلعي وزكريا أحمد.

ثم انفصل التاريخ المتخيل من بعد عن رافد الموسيقى، وأصبح يقدم على شكل مسرحيات تقوم على الكلمة أساساً، وأن تقبل الشكل المسرحي الذي تمثله اضافة عناصر الامتع الأخرى من رقص وموسيقى، ان رغب مخرج ما في ذلك. ومن أمثال هذه المسرحيات السلطان الحائر، لتوفيق الحكيم، وعلى جناح التبريزي وتابعه قفه لألفريد فرج، و: الملك هو

الملك «لسعد الله ونوس». و«الأميرة تنتظر» لصالح عبدالصبور. وهي جميعاً مسرحيات سياسية في الجوهر، تستند — خلا «السلطان الحائر» — أساساً إلى ألف ليلة وتطور حكاياتها تطوير خلاقاً — وكان الفريد فرج قد استهل هذا الاتجاه في عمله المعروف «حلاق بغداد».

ثم أخذ شيء طريف يحدث من بعد لتناول التاريخ في المسرح العربي، جعل بعض الكتاب يتعمق الحادثة التاريخية ويستنطقها لا المغزى المباشر وحسب، ولا حتى ما وراء هذا من مغزى خاص، وإنما حاولوا أن يكتشفوا من خلال الحادثة التاريخية الهامة حركة التاريخ بصفة عامة: حدث هذا في مسرحية «سليمان الحلبي» للفريد فرج وفي مسرحيات عز الدين المدني. وانتقل ممدوح عدوان من الاستبصار بالتاريخ إلى مساءلته ومحاكمته ممثلاً في شخصيات تاريخية بعينها. وانتقل عز الدين المدني إلى تغيير حقائق التاريخ تغييراً يتيح له أن يسائل التاريخ وحسب، بل أن يسائل الأرض والسماء أيضاً في أمور بعينها. <http://Archivebeta.Sakhrj.com> وكانت خاتمة المطاف في هذه السلسلة من المسرحيات التي تعرضت للتاريخ محاولة قام بها محمود دياب لرفض التاريخ التقليدي، والاستعاضة عنه بالتاريخ الذي تسطره الشعوب بأرواح بنيتها ودمائهم.

* * *

قلت آنفاً أن التاريخ العربي قد استخدم في المسرح أداة للتهيج السياسي والتصدي لقوى الاستعمار والاستغلال. وقد بدأت هذه الظاهرة تظهر بقوة في مصر منذ السنوات الباكورة للقرن العشرين، بعد أن أفادت الأمة من صدمة الإحتلال البريطاني وهزيمة ثورة عرابي، وأخذت تعيد تنظيم صفوفها احتشاداً لثورة أخرى وشيكة الحدوث (١٩١٩). وتعتبر مسرحية: «دنشواي» التي كتبها مؤلف شاب اسمه حسن مرعي مثلاً

واضحاً على الدور التهييجي النضالي الذي أخذ المسرح يقوم به في حياة الناس. فقد تعرضت المسرحية لمذبحة دنشواي التي ارتكبتها جنود الاستعمار البريطاني وراح ضحيتها نفر وادع من سكان تلك القرية المصرية، وقد صادرت حكومة ذلك الزمان المسرحية ومنعت تمثيلها، فلم يفت هذا في عضد مؤلفها الشاب الذي طبع مسرحيته ونشرها على الناس تحت عنوان «صيد الحمام». كان هذا عام ١٩٠٦. وبعد عامين بُذلت محاولة أخرى لعرض المسرحية ولكن الحكومة صادرتها للمرة الثانية فكتب مؤلفها الى وزارة الداخلية كتاباً يفيض بالتهكم، متعجباً من مصادرة مسرحية هي في الواقع من تأليف السلطة - التي أرتكبت فظائعها - طالباً أن يصدر الأمر بشأن المسرحية في قرار رسمي ليستطيع من بعد الإحتكام إلى القضاء.

وحين لجأ الأدباء الى إتخاذ دور العرض وسيلة للتهييج بالقاء الخطب والقصائد الوطنية كما فعل الأديب امام العبد خلال الفصلين الثالث والرابع من مسرحيته لاسكندر فرح بعنوان «ضحايا الجيل» اقتحم البوليس المسرح وفض التمثيل، والقي القبض على الخطيب وصاحب الفرقة وحرر لهما محضراً في قسم الموسيقى. ومن ثم أصبح تواجد أفراد البوليس العلني والسري أمراً مقررأ، وتطورت الأمور بعد ذلك - عام ١٩٠٩ حين صادرت السلطة مسرحية مترجمة عن الفرنسية اسمها «شهداء الوطنية»، وقررت أن لا تسمح بتمثيل أية مسرحية من بعد إلا بعد تصديق المحافظة والحصول على خاتمها، على أن ينص في هذا التصديق على ما إذا كان يؤذن بتكرار التمثيل أو يقتصر على العرض مرة واحدة.

وقد عانى فرح انطون مرّ العناء من هذا العنت السلطوي حين تقدم بمسرحيته: «السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم». فقد صادرتها السلطة وقام بين المؤلف وبين قلم المطبوعات نزاع مرير قال أثناءه فرح انطون لرجال السلطة: أن النفي أصبح أسهل إحتمالاً من هذه المضايقة. وبعد

تمتع كثير، وعقب تعديلات كثيرة أكره المؤلف على إدخالها على مسرحيته جلبت عليها الضعف في نقاط كثيرة، أفرجت السلطة عن المسرحية وظلت تراقب تمثيلها بكل حذر، وتحاول إيقاف عرضها. ومثل هذا العنت واجهته المسرحية في كل من سوريا وفلسطين.

وقد تقدمت الإشارة إلى أن إبراهيم رمزي خاض معركة مماثلة مع قلم المطبوعات، حين تقدم لها بمسرحية: «أبطال المنصورة» التي صودرت هي الأخرى ولم يفرج عنها إلا بعد عناء، ولعل في هذه الأمثلة ما يكفي للدلالة على أن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية، قدرها أبناء هذه الأمة حق قدرها، وانزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد، لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي كما كان الحال في مسرحية «صلاح الدين».

الى جوار هذا الأثر الإيجابي الذي قد كان لامتزاج التاريخ بفن المسرح، أخذت المسرحية التاريخية تتحول شيئاً فشيئاً الى أدب مسرحي، كان فرح انطون أول من طالب به، وحقق بعضاً منه هو نفسه، ثم أخذت أعمال إبراهيم رمزي وأحمد شوقي تثبت دعائم هذا الكسب في العشرينات والثلاثينات حتى وصلنا الى نقطة عالية في هذا النتاج المسرحي المستند الى التاريخ في حالتين عمليتين محددين ظهرا في هذا المجال وهما: «صقر قريش» لمحمود تيمور و«مراد الثالث» للكاتب التونسي: الجديب أبو الأعراس. وقد أوردت تحليلاً وافياً لهاتين المسرحيتين في كتابي: «المسرح في الوطن العربي»، ويكفي هنا أن أقول أن هذين العاملين قد أثبتا أن المسرحية التاريخية قد ولدت أخيراً، وأكتسبت حقاً في البقاء من حيث هي فن مسرحي أولاً وأخيراً، أي بصرف النظر عن الهدف الوطني الذي سعت حتى الآن الى خدمته، وهو إيقاظ النيام. ان «صقر قريش» و«مراد الثالث» — الأخيرة خاصة — لتثبتان أن الكاتب المسرحي العربي

قد أخذ يمتلك ناصية الفن المسرحي، ويستخدم هذا الفن وسيلة للإبداع، ولكشف أغوار النفس البشرية وتحركات التاريخ، يضع هذا كله في إطار من الفرجة والأمتاع هو دائماً دم الحياة لكل عمل مسرحي ناجح.

* * *

انتقلت المسرحية التاريخية بعد هذا نقلة أخرى في طريق التقدم، غيرتها تغيراً كبيراً. فمن بعد ذلك كانت تعرض التاريخ وأبطاله عرضاً عاماً، يتعرض أثناءه هذان العنصران للكشف والتحليل بصفة عامة، أخذت المسرحية التاريخية تفتش عن اللحظات الفائقة الحيوية في تاريخ العرب، تنتقي منها لحظة هامة تواجه فيها الأمة العربية مصيراً جديداً أو تقف عند منعطف عام أو افتراق عدة طرق.

ومسرحية: «سليمان الحلبي» هي واحدة من هذه المسرحيات التي تصور مواجهة بالغة الخطورة بين الأمة العربية — ممثلة في مصر — وبين قوة أجنبية غازية، جاءت لا تملك الأرض وحسب، بل لتغير أسس الحياة ذاتها. كانت مصر غارقة في سبات طويل دفعه إليها هزيمتها الكبرى على يدي السلطان سليم الأول. فإذا بمدافع الفرنسيين تقض مضجعها، وتخرجها إخراجاً مهيناً من ذلك السبات البغيض. نظر المصريون حولهم فإذا الفرنسيون هم السادة وأصحاب الأرض، ورأس الدولة في بلادهم، وإذا هم أنفسهم قوم دون، كل عملهم أن يوفروا للغزاة الطعام والشراب والأرض اللازمة لمزيد من التوسع الاستعماري إلى الشرق.

ولم يكن الفرنسيون عرباً ولا هم كانوا مسلمين، لكي يقال — كما قيل في العثمانيين — أنهم إخوان لنا في الإسلام، وأميرهم هو أمير المؤمنين. لا، بل لقد كانوا مسيحيين أعادت غزوتهم المسيحية للأذهان ذكريات مريرة في وجدان الأمة: الحرب الصليبية. إذن فهي حرب صليبية أخرى، وأن تغير الشكل والزمان، واذن فالأمة العربية كلها في خطر. والإسلام ذاته

في خطر. هنالك أحتشد في الوجدان العربي باجمعه شعور بالاستنفار، وبضرورة القضاء على الغازي الصليبي، والا فقل على الأمة السلام.

يدرك الفتى الرقيق، الكثير التأمل، الكثير العكوف على نفسه: سليمان الحلبي: عربي سوري جاء من بلده الشقيق كي يدرس أصول الإسلام في الأزهر، يدرك هذا كله. يتبين فداحة اللحظة، وقسوة الخطر الماثل وضرورة المواجهة. يسأل نفسه ورفاقه ما العمل؟ ويرى الرفاق أن الإخلاء الى السكوت المؤقت أجدى من كل حركة، فقد كان الفرنسيون قد أخذوا الثورة الشعبية وفرضوا السلام بقوة الحديد والنار.

غير أن سليمان كان يرى رأياً آخر .. لا مفر من اغتيال قائد الحملة ورمز هذا الاستعمار الغازي البغيض، مهما تكن النتائج. وعبثاً يحاول رفاقه أن يشنوه عن عزمه، فإنه قرر قراراً لا رجعة فيه. من الضروري أن يقدم فرد ما، على عمل ما أن تكن نتيجته معروفة سلفاً، فهو مع ذلك عمل غير مضيع. سيكون بمثابة قرع للأجراس، ورفض للأمر الواقع، وإشارة الى يوم يصبح فيه العمل الفردي الإنتحاري مقدمة لعمل عام مثمر.

ويقتل سليمان الحلبي كليبر الفرنسي، فتكون هذه الطعنة بمثابة الضربة الموجهة لقلب الغزو الفرنسي، وإشعاراً بمصير كل غزو آخر تتعرض له الأمة. ولكن هذه الطعنة ذاتها تصبح شهادة ميلاد جديد للأمة العربية، تصبح أول إعلان عن قيام الوطن العربي: سوري يقتل فرنسياً في مصر، دفاعاً عن أهلها الذين هم أهله، وتأكيداً لمبدأ أن العرب أمة واحدة وتاريخ واحد ومصير واحد. إلى جانب هذا المعنى النبيل تزخر المسرحية بمعاني ليست أقل نبلاً. تفضح الغزو الفرنسي وتكشف القناع عن حقيقته: لصوصية. وتعتقد مقارنة بين كليبر وقاطع طرق مصري اسمه حداية، يأخذ أموال الفلاحين قسراً، ويعلن أنه هو الآخر صاحب دولة وجيش وأتباع وان له الحق في السرقة مثلما أن للفرنسيين — على زعمهم — حقاً في

وتتأمل المسرحية فكرة العبء المقدس الذي يقع فجأة على رؤوس المثاليين المناضلين فلا يملكون منه تحرراً، وإن كرهوا القيام به. إن سليمان شاب رقيق المشاعر، فائق الحس، وليس القتل عنده أمراً هيناً ولكن: ماذا كان مستطیعاً أن يفعل؟ وقد سد الغزاة أمامه كل السبل، وأخذوا يهددون لا شخصه وأشخاص رفاقه وحسب — بل وليس هذا الجيل من العرب وحده، وإنما أخذوا يمهّدون الطريق لاغتيال المصير العربي الجديد. مصير كان يجيش سرّاً في أعماق الروح العربية — الانعتاق من كل الغزاة — فرنسيين كانوا أم عثمانيين، وإقامة صرح الوطن العربي الواحد، والأمة العربية الموحدة تحت راية الاسلام.

هذا المحتوى الفكري يعامله الفريد فرج معاملة مسرحية ممتازة، فيزيته وزناً دقيقاً مع عناصر مسرحية أخرى تجلب حيوية فائقة لمسرحيته: هي عناصر الفرجة المألوفة. مثل مشهد الأفعنة التي يخطفها سليمان من صانعها محروس، ويروح يلبسها واحداً وراء الآخر، متحدثاً بلغة صاحب القناع. ومثل شخصية قاطع الطريق حذابة بأفعاله الاحتیالية، ومنطقه الساخر الذي لا يرد.

هذه مسرحية ترفع المسرحية التاريخية الى مرتبة الإبداع العالمي في هذا المجال، مذكّرة إيانا بما حققه شكسبير وبريخت في هذا المجال. وبالفعل نجد في «سليمان الحلبي» أنفاساً واضحة من فن المعلمين الكبيرين. والمسرحية بهذا، تواصل ما فعله الجديب أو الأعراس في مجال رفع الشخص العربي الى المستوى الإنساني العام.

* * *

وتتابع المسرحية التاريخية النظر الدرامي العميق في موضوعاتها، بعد أن تحررت من محاولة تمثيل التاريخ وإعادة بنائه وإحيائه أمامنا على خشبة

فتمضي قدماً إلى التفتيش عنه تفتيشاً دقيقاً. وكان من أثر هذا الاستبصار بالتاريخ ان قامت المسرحية التي تحاكم أفراداً تاريخيين عرضت لهم فرص هامة لتحويل مجرى الأحداث فلم يلتقطوها، أو التقطوها بيد عاجزة، أو بصرٍ قليل، أو بنية حسنة وحسب، لا تواجه الواقع ولا تُقدّر اللحظة الخطرة حق قدرها.

مثل هذه المسرحية نجدها في مسرحية: «كيف تركت السيف» للكاتب السوري ممدوح عدوان. في هذا العمل يعالج ممدوح عدوان موضوعاً عاماً يمكن أن نُعبر عنه بالقول الشائع:

ولم أر في عيوب الناس عيباً كنقص القادرين على التمام

يلقى ممدوح الكاتب القبض على ابي ذر الغفاري، يستحضره من ظلمات القرون الغابرة ويسلط عليه ضوءاً تحليلياً كاشفاً. فيرى فيه إنساناً طيب القلب. حسن النية، نبيل الهدف، سعى جاهداً الى إقامة العدل بين الناس، وتاق الى أن تعطى فضول أموال الأغنياء الى الفقراء غير أن هذا الهدف الإنساني السامي يحبطه سوء التوجه، والعجز الواضح عن استخدام الأسلوب الأمثل لبلوغه فقد راح أبو ذر يتقدم بدعوته هذه إلى من لا يأبه بها — في القليل — والى من يقاومها بالفعل والقول. راح يخاطب الأغنياء ليقنعهم بالحسنى بأن ينزلوا عن شيء من مالهم للفقراء. ويكون لهذا التوجه السيء الأثر ذاته الذي تخلف لجماعة الغابيين التي تألفت في بريطانيا في نهاية القرن الماضي، وسعت هي الأخرى الى نشر الآراء الاشتراكية بين البريطانيين بالحجة والكلام، على أساس أن الإنسان إن كان ناقصاً، فهو ذو عقل يمكن مخاطبته حتى يكتمل وعيه ويصحو ضميره. لهذا توجه الغابيون الى الأغنياء في بريطانيا — كما توجه أبو ذر من قبل — وكانت النتيجة الفشل المرير. فلا أحد ينزل عن مال انتهى إليه إلا وهو كاره.

لهذا شعر برنارد شو، وهو واحد من أبرز أعضاء الجماعة الغابية والعاملين في صفوفها، بمرارة الفشل في حلقة — مرارة ظلت تلاحقه الى آخر أيامه وتظهر في الواحدة بعد الأخرى من مسرحياته. وهي مرارة مضاعفة: خيبة أمله في دعوته وخبية أمله في قدرة الإنسان على أن يكون كائناً عقلاً يستمع إلى الحجة بدلاً من أن يلجأ الى القتل والسلاح.

وما حدث لبرنارد شو حدث لأبي ذر الغفاري في رأي ممدوح عدوان: لا هو حصل على اهتمام الأغنياء بدعوته، ولا هو وصل إلى صفوف الفقراء، أصحاب القضية الحقيقيين وجنّدهم، وسلّحهم بالوعي، وأعطاهم سيوفاً، كي يثوروا ثورتهم. ومن هنا يطارد أبا ذر في المسرحية سؤال أطلقه ممدوح عدوان وجعله عنواناً لها: «أبا ذر، كيف تركت السيف»؟

والى جانب محاكمة الأفراد، شُغلت المسرحية التاريخية أيضاً بمحاكمة الثورات، قدم أكبر جهد في هذا السبيل الكاتب التونسي عز الدين المدني في مسرحيته اللافتين للنظر: «ثورة صاحب الحمار» و«ديوان الزنج» وللمسرحيتين معنى واحد هو: أن الثورات تهزم من الداخل قبل أن يهزمها أعداؤها من الخارج. تنتكس، تتهراً، تخون نفسها بنفسها، فينفض عنها الأنصار ويهون تدميرها على الأعداء. غير أنها — مع ذلك — تبقى وتستمر. ذلك أنها ليست ثورة أفراد وجماعات بعينها وحسب، وانما هي تمثل ثورة الإنسان — رغبته الدائمة في التغيير — في الهدم لإعادة البناء. كلغة المقدسي المقيم الذي ارتقى به من حيوان يعيش في الغاب على أفرع الأشجار الى كل ما بنى وحقق في تاريخه الطويل حتى اليوم. لذلك، فحين ينحرف أبو يزيد، صاحب الحمار، بالثورة عن أهدافها المعلنة في التحرر من الاستعمار وربقة رأس المال والخوف والجهل.. الخ. ينفض عنه الناس ويواجه هزيمة لم يكن منها مفر. هنالك يتجه باللوم إلى أبي عمار، الرجل الذي لقّنه هذه المبادئ ويلقي عليه وعليها تبعة هزيمته. ذلك ان ما دعاه إليه كله سراب في سراب.

المساواة حيلة. والثورة مهرجان لفظي وحقوق الشعب ذريعة لاختلاسه واستعباده. لقد خابت الثورات جميعاً. خاب مبدأ الثورة ذاته في نظر أبي يزيد حين خاب هو. ومن ثم فهو يتقدم ليقتل أبا عمار، اشفاقاً عليه من أن يصلبه الفاطميون، ويقتله بالفعل ولكنه يتبين أثناء الفعل، أنه لا يستطيع أن يقتل العقيدة التي لقنها إياه أبو عمار الأعمى.

لذلك تنتهي المسرحية وأبو يزيد يقول في مراحل ثلاث من حياته : يا خيبة الثورات — يقولها وهو شاب. ويقول: لم يبق إلا الأمل — يردد وهو كهل. ويهتف وهو طفل: الثورة بين ضلوعي ستولد من جديد. ثم تظهر لافتة مكتوب عليها: يتبع... سنة؟؟؟.

والشيء ذاته تقوله «ديوان الزنج». يقوم الزنج بثورتهم ضد الخلافة العباسية، فيحيط بها الأعداء من الداخل والخارج معاً. يسارع الخليفة العباسي لمساندتهم بالمال وبالألقم البشرية كي يبنوا مدينتهم «المختارة» وهو يضمّر أن يحتويهم ويبيدهم فيما بعد. ويكون للمال فعل السحر في نفوس أعضاء مجلس الثورة فيقبلون على متع الحياة وترق حواشيمهم إلا واحداً، يظل ثائراً مخلصاً، واسمه رقيق.

ويحكم المجلس عاماً كاملاً يأتي بعده وفد الخليفة العباسي محاسباً محاكماً. فقد أساء أعضاء المجلس التصرف. اصطدم المجلس بالعمال المطالبين برفع الأجور، وقيد حرية الرأي، وزج بالمعارضين في السجون، فقلّ إنتاج الملح. ومن ثم يفرض الوفد العباسي على الثورة شروطاً ثقيلة في مقابل منحة جديدة، وهي في الواقع دعوة لاستسلام الثورة. ويقبل الجميع الشروط المهينة عدا رقيق الذي ينادي بثورة مجددة، ويدافع عن العمال المضربين لأنهم تظاهروا مع الثورة لا ضدها، على اعتبار أن مجلس الثورة قد خرج عليها.

وقد وصف عز الدين المدني مسرحيته: «ثورة صاحب الحمار» بأنها

مسرحية شبه تاريخية — وهو وصف ينطبق كذلك على «ديوان الزنج»، التي يخرج فيها المؤلف إلى الناس ويقول صراحة أنه وهو يتحدث عن ثورة الزنج كان يضع عينيه أيضاً على ثورات العالم الثالث في عالمنا المعاصر. فالمسرحية التاريخية إذن قد أخذت تنهج نهجاً جديداً، تأخذ من الأحداث

العيد» غير أنه يتصدى للثورة هنا مدافعاً عنها ضد من حاولوا تشويهها

الكاتب يفتش في جنبات هذا النصر عن الصانع الحقيقي له. هل هو صلاح الدين وعبقريته وجيوشه، أم هم الجنود المحاربون البسطاء الذين سعوا إلى حماية أهلهم وأرضهم وبيوتهم من هجمات الصليبيين. دفاعاً عن حاضرهم ومستقبلهم معاً؟.

هذا التحقيق الدرامي يواجه التاريخ مواجهة مباشرة ويقول له: من غير المعقول أن يكون ما تقول هو كل الحقيقة. إنك تخفي أبرز ما في الحقيقة، وأدعاه إلى البشر — تخفي دور الشعب. لهذا يزيح الكاتب وقائع التاريخ جانباً، ويروح يبحث عن حقيقة التاريخ — جوهره. وجوهره هو الناس البسطاء في سلمهم وحربهم وأمور معاشهم اليومية.

وتبدأ المسرحية وطائفة من الشباب المعاصرين يتحاورون. الهواء ثقيل بجو الهزيمة. الصمت ثقيل والانتظار أثقل، وسيء أن تعرف ما تريد. واسوأ منه ألا تملك أن تريد. فماذا يفعل هؤلاء الشباب؟ يصمتون؟ يصرخون؟ يضحكون؟ يغضبون؟ ليس مجدياً أن يفعلوا بعض هذا وبعضه الآخر ليس مسموحاً به: الغضب.

ويقررون أن يلعبوا لعبة التاريخ. أن يعيدوا صناعه. أن يتخلوه على هواهم. أن يكن التاريخ يحكي عن بطولات صلاح الدين، فليفتشوا في زوايا الأحداث عن رجل يقابل صلاح الدين، ويكافئه في الميزان. صلاح الدين قائد عسكري عبقري، ومقابله تضع مجموعة الشباب ثائراً شاباً أسمه اسامة بن يعقوب، يخلون أنه جاء من الأندلس — فرّ منها وجنود أشبيلية يتعقبونه، هرب من دولة المسلمين المتداعية المتناصرة هناك، وجاء إلى المشرق يحمل في قلبه أملاً، وفي يده كتاباً، وفي مرجوه أن يبلغ بالأمل والكتاب معاً، صلاح الدين.

ويلقى الشاب المؤرخ عماد الدين، الذي يلزم صلاح الدين في غزواته، ويعرض عليه أمله وفكره معاً، ضمّنهما كتاباً سماه: «باب

الفتوح» ولكن المؤرخ يعرض عن الكتاب، ملسوعاً بما جاء فيه من مبادئ ثورية، ويقرر أن ينه رجال صلاح الدين العسكريين لخطورة ما جاء في الكتاب فتبدأ على الفور مطاردة مزدوجة لابن يعقوب وكتابه، يقوم بها عسكر صلاح الدين وجند أشيلية، وفي الوقت ذاته تتسع دائرة المؤمنين بكتاب ابن يعقوب فيواجهون شتى صنوف العذاب، تتلفهم السجون، ويحرق ما يكون معهم من نسخ كتاب «باب الفتوح».

وتضيق الحلقة شيئاً فشيئاً، حتى تطبق على اسامة بن يعقوب، آخر من يقع من جماعته في أيدي الزبانية، فيروح يوجه لأعدائه ومطارديه هذه الكلمات النارية: «انني أعرف من أنتم: أعرفكم جميعاً. فما أكثر ما التقيت بوجوهكم. في الأندلس. وفي المغرب. وفي مصر. وفي الشام. وفي كل بلد وطئته قدماي. ليت رفاقي يأتون الآن، ليروكم في اجتماعكم الشيطاني هذا، فيكتشفوا الحقيقة في أعينكم. إننا على حق. ان الفتوح لن تيسر لهذه الأمة إلا إذا هي مرت على أجسادكم جميعاً. وبلا رحمة».

وتكون من بعد النهاية المعروفة. عاد الفرنجة بعد شهور واستردوا ما فقدوه. وفي المغرب سقطت الأندلس بلداً بلداً، وقتل مئات الألوف من العرب. غير أن كلمات «باب الفتوح» بقيت في صدور الأحياء.

تعتبر «باب الفتوح» مسرحية تاريخية بالاسم فقط. إنها — بلغة المسرح — مجرد ستار أمامي شفاف رسمت فوقه أحداث تاريخية تدور حول معركة حطين، ويذكر فيها اسم صلاح الدين ويشار إلى انتصاراته واسراؤه، دون أن يظهر هو أبداً، ذلك أن القائد المظفر إنما هو مجرد مناسبة يريد محمود دياب أن يقدم لنا بها الحدث الرئيسي في مسرحيته، والدرس الأعظم المستفاد منها. بدون الشعب يصبح أي نصر مهما عظم مجرد ظفر مؤقت يتهدهده الخطر من كل جانب. لهذا فأهم ما يحدث في المسرحية يتعلق باسم ابن يعقوب وجماعته. والكتاب الذي بشر به، وما حقق الكتاب

من نصر حين احتوت مبادئه الصدور، فأمكن للجموع أن تتبين المعنى الحقيقي للحرية وللنصر: «شبر الأرض، وماء النبع، وقبر الجد، وذكرى حب وقبة جامع أدوا يوماً فيه صلاة الفجر».

ولهذا فإن «باب الفتوح» تعتبر خطوة فنية هامة نحو العودة إلى تخيل التاريخ، بدلاً من مجرد مسرحة أحداثه، واستغلال ما في هذه الأحداث من أركان مظلمة، كي يثيرها الكاتب من منظوره الخاص بشيء من خياله وأبداعه، وأن التاريخ هنا يزاح جانباً، ولا يبقى مستخدماً منه إلا هيكل عام عريض الخطوط قليل اللحم.

وكان الفريد فرج قد ذهب إلى ألف ليلة سعيًا وراء هذا التاريخ المتخيل، وذلك في مسرحيته: «حلاق بغداد» و«التبريزي»، اتخذ من حكايات ألف ليلة إطاراً عاماً ليدافع عن العدل، ويطلب الأمان للناس (حلاق بغداد) ويرد عنهم عنت الملوك وقسوة الأغنياء، والتجار.

(التبريزي) فعل هذا في قالب جذاب حمل الفن والفرجة معاً. واستطاع فيه، في حالة «التبريزي» أن يناقش مبدأ هاماً: هل هو ثائر أم دجال، من يروح يوزع على الناس مبادئ وأحلاماً ووعداً بالمساواة يقترض في سبيل إنجازها مالا من الأغنياء لا يملك أن يرده من بعد؟ اعدل ما يفعل من تحويل الأكاذيب الحلوة إلى يسر للمعوزين وحب للفقراء؟

ومن قبل الفريد فرج، استخدم توفيق الحكيم ألف ليلة في مسرحيتين لافتتين للنظر، كل بطريقتها الخاصة: «شهرزاد» و«شمس النهار»، في الأولى جسّد أفكاراً مجردة عن المرأة والحياة والحب والغناء والخلود. وفي الثانية استخدم قسطاً أوفر من فنون الفرقة ليمجد العمل ويقرنه بالسعادة، وليقهر أن الحكمة والإنجاز هما دائماً في أيدي الشعب، هو الوحيد القادر على بلوغها، وهو دائماً حاضر عبر الأجيال وعبر المهن والأشخاص.

فها نحن أولاء نجد أن الاستخدام البدائي الذي لجأ إليه كل من مارون النقاش وأبو خليل القباني الصيغة التاريخ المتخيل كيما يزيداكم التشويق في مسرحياتهما، ويحسناهما أكثر قبولاً لدى جمهور مسرحي متردد في قبول فن المسرح — هاهي هي تلك الصيغة تنمو، وتصبح فناً جاداً يستمد حقه في البقاء من إنجازاته هو وليس من مجرد رغبة الكاتب في الوصول إلى الجماهير بطريقة سهلة.

وقد جاءت «شهرزاد» بمثابة رد فعل عنيف من توفيق الحكيم ضد مسرح القرية الذي كان سائداً في باكورة حياته المسرحية، والذي بدأ هو نفسه حياته المسرحية بالكتابة له: (أوبريت علي بابا)، لهذا أوغلت المسرحية في التجريد والتفلسف على حساب الفن المسرحي. غير أن من تلاه من الكتاب، وأهمهم جميعاً الفريد فرج استطاعوا دون إحساس بخجل لا داعي له أن يوظفوا صيغة التاريخ المتخيل لخدمة فتنهم وفكرهم بطريقة ضمننت أن يكون الفن والفكر لعبة مسرحية أولاً وأخيراً. لهذا نجحت «حلاق بغداد» لدى الشباب، وتشجع توفيق الحكيم فصب «شمس النهار» في قالب الحكاية الشعبية المسلية، ووازن فيها ميزاناً طيباً بين الفكر والفن، فنجحت مسرحيته كذلك.

وقد تأكد نجاح صيغة التاريخ المتخيل من بعد في «التبريزي»، وفي «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس، التي تعتبر، كما قلت ذات مرة، أعذب ارتشافة من رحيق الف ليلة، خلط فيها ونوس بين الجد واللعب وبشر هو الآخر بشورة لا مفر أن تقوم إذا أخذ الناس زمام أمورهم بأيديهم، وأقدموا على الفعل بدلاً من التشدق باللفظ.

وقد يبدو عجباً للبعض منا أن يتمخض استخدام التاريخ في المسرح العربي عن نجاح يزداد رسوخاً بالقدر الذي يبعد عنه الكاتب عن أحداث التاريخ الحقيقية «التبريزي» و«الملك هو الملك» أكثر توفيقاً من «صقر

قريش» و«مراد الثالث» وهاتان بدورهما تنجحان نجاحاً أكبر من «أبطال المنصورة» التي تلتزم حوادث التاريخ بدرجة أكبر. بينما تحظى «باب الفتوح» باعجابنا مع أنها تزيح التاريخ جانباً كما رأينا. غير أن هذا شيء له نظيره في تاريخ المسرح العالمي. فمن ذا يماري في تفوق مسرحيات شكسبير الأخيرة: هامليت وماكبث ولير، على المسرحيات التاريخية التسجيلية التي كتبها المعلم البريطاني من أمثال هنري وريتشارد.. الخ.

لقد عامل شكسبير التاريخ في مآسيه العظيمة سالفه الذكر بلا احترام أخذ منه ما خدم غرضه الدرامي وحسب، ولم يتردد في تغيير الأحداث وتقويمها وتأخيرها، وتبديل معالم الشخصيات تبديلاً أساسياً، فخرج بمسرحيات ناجحة، مدركاً في وعيه على السواء أن الكاتب المسرحي هو منشئ دراما وليس مؤرخاً.

والشيء ذاته فعله في مأساته الرابعة: عطيل. وهي ترتبط بالبحث الراهن بأكثر من سبب، أن البطل عطيل مغربي أسمر راح يذق باب البيض بسيفه وقبضته معاً، فدانته له أسباب الغزو الحربي، وانعطفت إليه فتاة من البيض اسمها ديدمونة ثم ما لبث مكر إياجو وعناد الأهل وتآمر الحمق والغفلة على عطيل أن افضت جميعاً إلى المأساة: جريمة قتل لم يكن لها داع، وواد لعاطفة نبيلة اعتملت في قلبي اسود وبيضاء تحدياً للعرف وعوامل الفرقه بين الناس.

لقد حول شكسبير قصة عادية الأبعاد والمعنى كتبها الإيطالي سينثيو إلى مأساة كونية الأبعاد، تعدد طبقاتها وترتفع من بين أحداث الحياة اليومية إلى القمة الكونية التي يدور فيها صراع دائم بين الخير والشر، ثم أتخذ من حادثة تاريخية حدثت بالفعل هي هجوم الأتراك على قبرص عام ١٥٧٠ منطلقاً لأحداث قصته، التي أعمل فيها يد التغيير حتى توافق الرؤية

الدرامية التي رآها لمسرحيته وكان أهم ما فعله في هذا السبيل أن أدخل العظمة على حوادث سينثيو. عطيل عنده ليس عسكرياً عادياً، بل رجل عظيم، فائق الحس، بالغ البطولة، كبير الشهامة، ومقتل ديدمونة لا يتم بالطريقة السوقية التي استخدمها عطيل في قصة الكاتب الإيطالي: ضرب أفضى الى موت، اشتراك فيه عطيل وإياجو ثم حاولا إخفاءه في نذاله، بل هو يتم في مسرحية شكسبير بطريقة هي أشبه بطقوس السحر، يقتل عطيل زوجته التي كان يعبدها إنتقاماً للنبل والشرف. يقتلها وهو يبكي، لأنه خسر الحب والحبوبة معاً ودفع إلى جريمة لم يكن يود أبداً أن يرتكبها.

فهذا شكسبير يستخدم إطاراً تاريخياً وبلداً موجوداً بالفعل، يستخدمهما ليكتب مأساة بالغة العمق مستفيداً من أحداث قصة كتبها غيره، وأدخل هو عليها تعديلات جوهرية ليلبغ بها قصده الدرامي.

وشيء من هذا فعله الكاتب المغربي عبد الكريم برشيد في مسرحيته: «عطيل والخيل والبارود» ينتقي برشيد من مسرحية شكسبير شخصيات عطيل وإياجو وديدمونة — يسميها الكاتب ميمونة — ويروح يجرى أحداث مسرحيته التي تراوح بين النوهم والحقيقة: وهم ممثلون يعايشون أدوار المسرحية ويعرفونها تمام المعرفة، بينما يعيشون — في الوقت ذاته — حقيقة مرة تحيط بقرية مغربية تقع على البحر، كل سكانها فقراء.

يربط برشيد بين عطيل الأسود، والعبد الذي خانت زوجة شهياريار معه زوجها ومليكتها ويجعل شهياريار ملكاً مخدوعاً لا في شرفه وإنما في معرفته بحقيقة ما يدور في العالم فاتباعه وأدواته يزيّفون عليه الأمور، قصد استخدامهم سوط عذاب. فالذي نام في فراش الملك لم يكن زنجياً، وإنما استعمار القناع الأسود كي ينهال غضب الملك على السود، ويتحمل هؤلاء الأوزار التي يرتكبها البيض المستغلون — يمثلهم في المسرحية رجل يعمل

مخرجاً لفرقة مسرحية أعلن عنها بالصحف فجاءت شخصيات المسرحية تطلب فيها الادوار. أما المخرج فسرعان ما يتبين فيه عطيل شخصية اياجو، رمز الشر، ومخرجه، ومحركه، وهو في حوادث المسرحية داخل المسرحية لا يجعل عطيل يقتل ميمونة وحدها. بل أن هذه تقتل مع سكان القرية كلهم، بما فيهم أسرة عطيل ذاته، بعد أن جعل المخرج منه قائداً لحملة عسكرية أمره جنراله فيها أن يمطر القرى بالرصاص. غير أن عطيل ما يلبث أن يتمرد على جنراله هذا ويقتله، وذلك حين يأمره الجنرال من جديد أن يتحرك لحملة ابادة أخرى، فصناديق الأسلحة معدة والسفينة مهيأة للرحيل.

ولكن رمز الشر يموت، وترحل السفينة الى قرى أصبحت الآن آمنة، بعد أن وعى عطيل ووعى شهريار، وأدرك الناس جميعاً أن المخرج الذي يوزع عليهم أدوارهم في الحياة إنما يوزع الموت مع الأدوار.

استخدام التاريخ المتخيل يأخذ هنا شكل الاستعانة بشخصيات مسرحية وقصصية أصبحت لفرط معرفتنا بها كشخصيات التاريخ الحقيقية سواء بسواء — لها حضور دائم في نفوسنا ولها أثر متجدد على الأجيال المتعاقبة. وقد استخدم كتاب آخرون من المشرق والمغرب معاً الشخصيات الأدبية من النوع الذي سلفت اليه الإشارة كي يتحدثوا حديثاً موارباً عن الأوضاع العربية الراهنة. فكتب ممدوح عدوان مسرحيته «هامليت يستيقظ متأخراً» كي يوضح أن ما يصنع أحداث التاريخ ويتولى الدفاع عنها هم أفراد الشعب، وليس الملوك. لقد شغل هامليت بقضية خاصة — الثأر لمقتل أبيه — عن الالتفات الى أوضاع الدينمرك. وبدلاً من أن يقود حركة شعبية لتحرير البلاد من الفساد ويقتل عمه الملك كلوديوس الذي تأمر مع أعداء الدينمرك وعقد معهم معاهدة سلام، التفت الى اهتماماته التي هي في الواقع قتل سياسي ما يلبث أن يروح هامليت ضحيته.

إن ما يحدث في المسرحيتين شيء طريف حقاً فإن التاريخ المتخيل

يدفع دفعاً كي يكون تاريخاً حقيقياً واقعاً، وذلك عن طريق الإسقاط، ولقد مضى الكتاب المسرحيون العرب في هذا الطريق — طريق مسرحية شخص أدبية عربية، فأخرج عز الدين المديني: «الغفران»، وضمنها نظرة شخصية، لحياة وفكر أبي العلاء المعري. كما كتب عبد الكريم برشيد مسرحية: «ابن الرومي في مدن الصفيح» كذلك كتبت أكثر من مسرحية في مصر والعراق عن شخصية المتنبي. بينما أخرج صلاح عبد الصبور مسرحية «ليلي والمجنون» ليعطي القصة التراثية معنى معاصراً هو: أن ما يفرق بين ليلي وحبيبها ليس هو عناد الأهل، وإنما عجز ثوار اليوم. يفت الفقر والقهر في عضدهم، فيتكلمون بدلاً من أن يعملوا. ليلي في المسرحية تتوفّر كي تهب نفسها لحبيبها، ولكن هذا يقف عاجزاً مشلول الإرادة. تمنعه ذكريات سوداء عن الحب والجنس والفقر تخلصت إليه من طفولته أن يقبل هبة الحبيبة. والثورة التي تسعى إليها انتقاماً من الدنس والفقر وسعيّاً لتغيير المجتمع الذي ينتج هذا العفن — هذه الثورة تظل مجرد قول ولا عمل. الثورة لم تولد، لأن السيف ما زال في غمده.

إلى جوار الشخصيات الأدبية المعروفة، كتب الدراميون العرب مسرحيات عن مفكرين وفلاسفة. عن أبي ذر الغفاري: «كيف تركت السيف؟» ممدوح عدوان وكتبوا عن الحلاج: «مأساة الحلاج» — صلاح عبد الصبور، و«الحلاج» — عز الدين المديني و«الحلاج» — جميل مردم و«محاكمة في نيسابور». عبد الوهاب البياتي. ولعل أعذب هذه المسرحيات جميعاً هي مسرحية صلاح عبد الصبور، التي يجمل فيها مأساة الحلاج في حيرته القائلة بين الفعل والقول — هل يعمل من أجل تحقيق مبادئه، بأن يدعو جمع الفقراء أن يلقوا سيف النعمة في أفئدة الظالمين؟ إن هذا أمره كريه: أن نلقي بعض الشر ببعض الشر. هل يتحدث بكلماته للريح، ويشبثها على الأوراق، فلعل فؤادا ظمّانا يستعذب هذه الكلمات،

فيخوض بها الطرقات، ويوفق بين القدرة والفكرة؟ مأساة لا يخرج الحلاج منها إلا وهو على الصليب. تودد الى الله بدمه، هفتقبل الله منه، ومات على الصليب وهو فرحان يستكثر على نفسه ما انتهى اليه من مجد في ملكوت الله.

* * *

أفاد التفات الكتاب المسرحيين العرب للتاريخ ففهم المسرحي فائدة ملحوظة، فقط ربط بين مسرحهم وبين الوجدان الشعبي، مما ساعد على التقريب بين المتفرج العربي وبين فن المسرح الذي عانى منذ البداية من فجوة كبيرة تفصل بينه وبين جماهيره. وهي فجوة شكا منها اثنان من الرواد الاوائل: النقاش، الذي مات محسوراً، لأنه ادرك أن فن المسرح لم يمد الجذور التي اصلها في التربة العربية. والقباني الذي هاجر بفنه من بيئة معادية في بلده سوريا، أوشكت أن تفوقه الى حتفه. ورغم ما تحقق من بعد عن إنجاز ونشاط مسرحيين، فلا تزال الفجوة موجودة على نحو من الانحاء بين المسرح ورواده الفعليين والمحتملين. كما توضح الشكوى التي تقدم بها سعد الله ونوس في مقدمته لمسرحية: «مغامرات رأس المملوك جابر»

وقد فعل الكتاب المسرحيون العرب الشيء الكثير، كي يقتربوا بفنهم من الجماهير، كانت الكتابة عن التاريخ — حقيقياً أو متخيلاً — إحدى وسائله. وقد نتج عن هذا الإقتراب من التاريخ نتائج فنية محددة: أهمها إتساع افق الفكر المسرحي العربي، في الموضوع والشكل معاً، فقد ولدت شخصيات مسرحية مقنعة، بعضها يرقى الى مستوى الكتابة في بلاد أطول ممارسة لهذا الفن، وقد مر بنا كثير من هذه الشخصيات.

ومن ناحية الشكل، جرّب الكتاب العرب أشكالاً مسرحية كثيرة، وجدوها في التراث، وفي الإنتاج المسرحي العالمي. جرّبوا صيغة المسرح

المرتجل في مسرحية: «حفلة سمر من أجل هـ حزيان» و«المسرح الوثائقي» من النتاج العالمي في: «النار والزيتون» لالفريد فرج والمسرح التعليمي في «عسكر وحرامية» للمؤلف ذاته، وكذا — الى حد ما — في مسرحية توفيق الحكيم: «شمس النهار». كما التفت الطيب الصديقي الى التراث المغربي في مسرحية: «ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب»، التي اعتمدت صيغة الراوية — المقلد — وسعى إلى فن المقامة فأخرج مسرحيته: «مقامات بديع الزمان الهمذاني» استنباطاً من مقامات البديع.

كذلك عمل عز الدين المدني بمساعدة فعالة من المخرج منصف السويسي على ملء الفراغ المسرحي بأشكال تراثية محددة. كتب عز الدين «ديوان الزنج» ليملاً ذلك الفراغ بتجسيد مسرحي لظاهرة الاستطرد، التي وجدها سمة رئيسية في الأدب العربي، فأوصى بأن تكون هناك ثلاث خشبات في مسرحيته: تجرى الأحداث الدرامية فوق الخشبة الأولى. ويتم إتصال مباشر بين المؤلف وبين جمهوره عبر الخشبة الثانية، تقوم فيه مناقشة عن المسرح ودوره وموضوعاته الجديرة بالتناول، ثم يلي ذلك أقوال لزعماء ثاروا من أجل قضايا مشابهة لثورة الزنج — أقوال صاحب ثورة الحمار، وأقوال الحلاج. أما على الخشبة الثالثة فيظهر الطبري المؤرخ يقرأ فقرات من مدوناته، يليها مواد مختلفة تحوى أشعاراً تبث شكوى الفقراء من غلاء الأسعار، وأخرى تبدي النصيح والنذر للخليفة وتنقل أخباراً عن هزائم العباسيين على أيدي الروم والزنج.

وسعى الكاتب عبدالكريم برشيد الى جماهيره بصيغة المسرح الاحتفالي: وقدم بين يديه مسرحية: «عطيل والخيول والبارود»، التي تستخدم صيغ: المسرح المرتجل، ومسرح البساط ومسرح الحاكي — المقلد، وبعضاً من فن بيرانديللو الذي ينساب فيه الخيال الى الواقع جيئة وذهوباً بطريقة هينة، وأن تدغدغت لها الأعصاب.



عليه بحث التاريخ العربي والمسرح

★★

لقد ألم الدكتور علي الراعي في دراسته الممتعة والمفيدة بجميع جوانب موضوع «التاريخ العربي والمسرح» المام العارف الخبير، مع التركيز المحكم على أهم اتجاهاته، وتعليل الترابط الجدلي الذي يجمع بين التاريخ العربي والمسرح العربي المعاصر والحديث، أي منتصف القرن التاسع عشر إلى اليوم تقريبا، في العديد من الأقطار العربية التي عرفت نهضة مسرحية عربية متبلورة مثل سورية، ومصر، ولبنان، والكويت، والمغرب العربي.

وقد رأى الدكتور علي الراعي «أن استخدام التاريخ في المسرح العربي قد مر بمراحل متوالية، نجلها فيما يلي :

١ - مرحلة الافادة من التاريخ - المتخيل عادة - في امتاع المتفرجين وربطهم بفن المسرح ، وبالتراث والأهداف القومية بصفة عامة .

٢ - مرحلة استخدام التاريخ كمهيج سياسي ومبتدع للاحداث ، اذكاء للشعور القومي .

٣ - مرحلة استخدام التاريخ بطريقة اكثر صراحة لعرض انجازات الاسلاف وتقوية الروح المعنوية والقومية لدى المتفرج .

٤ - مرحلة تأمل الأحداث وتفسيرها أو إعادة تفسيرها حسب منظور كاتب المسرحية .

٥ - عودة الى مرحلة التاريخ المتخيل بنظرة أعمق وأكثر قدرة على جلد احداث الحاضر وإيضاح حقيقتها .

٦ - مرحلة مساءلة التاريخ ومحاكمة بعض شخصياته لبيان عوامل العجز والقصور فيهم والشخصيات هنا قد تكون سياسية أو فلسفية أو أدبية .

٧ - مرحلة رفض التاريخ كلية إذا ما كتبه الرسميون اللذين يعملون في خدمة الحكام ، والدعوة الى تاريخ يريد الشعب لأن الشعب هو الذي يصنع أحداثه ، وحتم عليه أن يرويها هو لا غيره» .

تلك هي المراحل السبع التي مر بها المسرح العربي . وهي في اعتقادي صحيحة الى أبعد حد ، لأنها ترسم بوضوح تغييرات المسرح العربي من فترة الى أخرى مع تعميق التجربة وتعميق الوعي في نفس الحين .

على أن لهذه المراحل السبع نظرتين للتاريخ العربي مختلفتين أشد الاختلاف .

النظرة الأولى :

أستطيع أن أقول انها كانت نظرة أفقية مسطحة الى عدد من القرون

والعهود العربية القديمة مثل القرن الثالث والقرن الرابع وعهد الدولة الأموية في الأندلس، وعهد صلاح الدين الأيوبي وهذه القرون والعهود تعتبر لدى المؤرخين عصوراً وعهوداً ذهبية. فتناولها المسرحيون العرب — في أغلبهم — بأوصاف المدح والتمجيد والتفخيم والتضخيم ناصبين فيها الشخصيات العربية التاريخية الكبرى كهارون الرشيد وعبدالرحمن الناصر والمعز لدين الله الفاطمي، وصلاح الدين الأيوبي، مركزين على الشوائل العربية كالكرم، والإباء، والحمية، والتسامح، والأخذ بالثأر...

وبطبيعة الحال، كان المسرحيون العرب الرواد معذورين في القاء خطابهم المسرحي بلغة التمجيد للأسلاف العظام، ذلك أن الأمة العربية يومئذ كانت من أقصاها الى أقصاها تعاني كابوس الخلافة العثمانية، وتصارع أطماع الدول الاستعمارية وتتخلص من الانحطاط ومخلفاته المخجلة، تتحفز في نفس الحين للنهوض الحضاري المنتظر.

كانت خشبة المسرح منبراً لالقاء الدروس في التاريخ العربي المجيد، وللوخط التاريخي، واستخلاص العبرة.

اني لأتصور المتفرج العربي سواء كان في تونس أو القاهرة أو الرباط أو دمشق وهو يشاهد مسرحية عن المعز لدين الله الفاطمي في السنوات العشرين من هذا القرن مثلاً انه كان يعقد مقارنة بين ما كان يجري على خشبة المسرح من سلطان وعظمة وأبهة وقوة ومناعة وبين ما كان يحدث في شارع من حقارة ومذلة وتواكل وضعف ودسائس.

وكأني بالمسرحيين العرب الرواد قد أدركوا أهمية تلك المقارنة التي كانت تدور بألم وحسرة وتنسج في ذهن المواطن العربي، ووقعها الكبير في ضميره البائس، إذا كانوا يعلمون حق العلم بأن الوعي لا يكون الا تاريخياً أو لا يكون، وبأن الثقيف لا يكون الا تاريخياً أو لا يكون، أي بالنظر الى الماضي المجيد، وبالمقارنة مع العصور الذهبية.

لقد أخطأ من المعاصرين لنا من حسب أن ذلك المسرح العربي التاريخي التمجيدي الرائد كان ضرباً من التنفيس بالنسبة لرجل المسرح، وللمتفرج في نفس الحين، ونوعاً من التعويض النفسي الفرويدي، وهو تحليل ميكانيكي جاف، لأنه لم يقرأ حساب تلك الصورة المسرحية النيرة التي تبقى في ذهن المتفرج وترسب في ضميره من أجل أن تدعم الأنا الأعلى عنده، وأن تكون وعياً وسلوكاً وتفكيراً وشعوراً، ولو على مدى أجيال عربية متعاقبة، وفي سبيل أن يحققها المواطن العربي وأن يجسمها لحما ودما في الواقع العربي اليومي الملموس.

ولم يكن المسرح العربي التاريخي يومئذ "أغورا" المدينة العربية حيث تطرح القضايا السياسية والمصيرية وتناقش بحس ديمقراطي، لذلك لم يكن المسرح ميداناً لتبديد حماس المواطن العربي، ولا لإفراغ مشاعره، ولترضية ميولاته، ولا لتنفيس آلامه المبرحة الشتى، كما كان الشأن في مسرح اليونان القديمة، بل كان تعميراً نفسانياً، وشحناً خلقياً، وتعبئة قومية، وتهيجاً سياسياً على حد تعبير الدكتور علي الراعي، نحو بناء الغد العربي الافضل ولو أن هذا الخطاب المسرحي كان ماضوياً، تمجيدياً، اصلاحياً. وتلك هي من مفارقات المسرح!

ليس من الصدف أن إهتم كبار الزعماء العرب من المغرب الأقصى وإلى الشام بالمسرح اهتماماً كبيراً، ذلك انهم ادركوا أنه مدرسة الشعب، وخلية لتوعية الجماهير العربية، وحفزه للنهوض.

النظرة الثانية :

أصفها بأنها عمودية نقدية، وهي مازالت الى يومنا هذا عمودية نقدية في المسرح العربي التاريخي.

وتكمن عمودية هذه النظرة ونقديتها في وضع المادة التاريخية العربية على خشبة، موضع درس ومراجعة ورفض في الكثير من الاحيان. ذلك أن

عددا من رجال المسرح العرب اليوم قد شعروا بأن المؤرخين العرب القدامى ، وكذلك بعض من تناول اليوم التاريخ العربي وفيهم المستشرقون ، ليسوا أمناء في كتابتهم لأسباب سياسية ، أو لعوامل دينية مذهبية أو لاغراض خفية تهدف الى النيل من العرب وتاريخهم وتراثهم .

انعدمت الثقة بين المعاصرين والقدامى والأجانب فصار المؤلفون والمخرجون العرب اليوم مؤرخين بدورهم ، لامحترفي المهنة التاريخية بالمعنى الدقيق بل باحثي المادة التاريخية بحكم تعاملهم مع التاريخ العربي .

فلو فتحنا ملف السيد هارون الرشيد بشكل موضوعي ، وبحثنا في شؤونه السياسية والدينية والنفسية بحثا خاليا من كل عاطفة قومية ، ومن كل تقديس ، ومن معتقد ديني وايدولوجي الآن ؛ لوجدنا الكثير والكثير من الأمور المريبية التي تزيل عن هذا السيد الهالة القديمة التي تأكل هاهته عبر ألف ليلة وعبر كتب التاريخ القديمة .

ولو فتحنا ملف الحشاشين أو العيارين أو أية هلة أو نحلة بالكثير من النزاهة والصدق ، لوجدنا النعوت الجارحة والصفات اللعينة تلصق بهذه الجماعات من المجتمع العربي القديم ، كالزندقة ، والمرقوق ، واللاحاد ، واللصوصية ، والفجور والانحلال الاخلاقي ، والفسق .

هل يصدق المؤلف المسرحي جميع هذه التهم ؟ كلا ، لايد له أن يراجع من جديد الوثائق التاريخية مراجعة نقدية حتى تظهر له الحقيقة التاريخية ساطعة كالشمس .

ولقد فرض عدد عديد من الكتاب العرب اليوم على أنفسهم هذا البحث النقدي العميق بشكل شخصي لأن التاريخ العربي القديم والحديث لم يكتب بشكل موضوعي ونزيه الا في القليل منه .

مما زاد الطين بلة ، أن بعض المستشرقين قد تناولوا التاريخ العربي

القديم تناولوا مشبوها فيه ؛ فدونك كتاب «محنة الحلاج» للويس ماسينيون فهو يعطيك صورة مشوهة للحلاج .

فالحلاج في كتابة ماسينيون هو المسيح الجديد ، وهو المؤمن كالمسيح وهو المحب للبشرية كالمسيح ، وهو صاحب المعجزات والكرامات كالمسيح ، وهو مؤلف الطواسين على نغمة الأناجيل ، وهو المعذب كالمسيح ، وهو المصلوب كالمسيح . وتخرج من مطالعة هذا الكتاب ، وأنت تعتقد في قرارة نفسك ان الحلاج هو المسيح الذي بعث من جديد .

لكن شتان ما بين المسيح والحلاج ويزيد هذا البون اتساعا حين نعلم أن ايدولوجية ماسينيون كانت الرهبة الكاثوليكية في تلك السنوات الثلاثين من هذا القرن ، المظلمة بالمد الاستعماري على الرقاب العربية ، والفكر العربي ، والتاريخ العربي والمصير العربي .

ولم يتقرب الكتاب المسرحيون العرب صدور كتاب ادوار سعيد عن «المستشرقين» ليشثوا للمواطن العربي بأن الدراسات الاستشراقية هي مشكوك في قيمتها العلمية ، وفي صدقها ، وفي موضوعيتها ، وفي نزاهتها .

ومسكين هو الكاتب العربي الذي وقع في فخ الاستشراق بدون مراجعة للمادة التي بين يديه ، فحاول كرتزة (نسبة الى الفيلسوف ديكارت) القصيد الجاهلي بدون جدوى ، وشرح قصائد ابن الرومي بعوامل عرقية ، ونفخ الشخصيات العربية فجعلها من شدة عبقريتها وبطولتها وخوارقها هوائية كالبالونات فلاهي من روح الآلهة ولا هي من طينة البشر !

وهذه المراجعة لئن تناول بالنقد والتمحيص المادة التاريخية العربية فهي تتصدى في نفس الحين للتحاليل الميكانيكية الفجة وللتأويلات الايدولوجية المشطه لأن تلك التحاليل وهذه التأويلات قد رفضت رفضاً باتاً الظواهر الثقافية العربية مثل التصوف ولعنته بالهرطقة ، لان هذه الظواهر لا تدخل في نطاق خطها البياني المرسوم مسبقا ، والمتصف بالعلمانية

تجاوزا.

لقد ناصر الكتاب المسرحيون العرب اليوم أولئك الذين كانوا على هوامش قطب الدائرة العربية القومية مثل النساء والشيخ، والاطفال، والفنانين والمرضى في الماريستانت، والمتصوفين، والمتمردين على السلطة المركزية في سبيل الكرامة والحرية، ناصروهم بالقاء الاضواء الكاشفة عليهم لانهم عاشوا طوال الدهور والدهور في ظلام النسيان والتناسي والاهمال والتحقير.

والكاتب المسرحي العربي اليوم يعلم علم اليقين بأن الشعب هو الذي يبني التاريخ، بل هو التاريخ نفسه. لذا من الباطل أن يقدم على خشبة المسرح الجماهير الكادحة باسم الرعاع والطغمة، ومن الزيف أن يقدم بعض الشخصيات السياسية المركزية على أنها شخصيات عادلة ومستقيمة ومن التحيز الصارخ أن يؤثر الكاتب المسرحي القرن الرابع على القرن العاشر بتعلة مدرسية، ونقول ان الأول هو عصر ذهبي وان الثاني هو عصر انحطاط وتدهور.

من جميع هذه الملاحظات نستخلص أمرا مهما جدا، وهو أن الكاتب المسرحي اليوم قد اختار عن روية وعن قصد أن يعالج القرون الاشكالية العربية، على عكس اختيار الكتاب المسرحيين العرب الرواد الذين تناولوا — في أغلبهم — القرون الذهبية بغية التمجيد والتهيج.

والقرون الذهبية تبدو للفهم العادي وهي على خشبة المسرح جميلة كالحلم أو كالذكرى أو كالحنين، براقه الجمال والحسن في لغتها القديمة وقيافتها، وديكورها، استعراضية الأحداث سامية البطولات.

لقد صدق المفكر المعاصر الذي قال: الشعوب السعيدة ليست لها تاريخ وأنا أقول بدوري: القرون الذهبية حسب التعريف المدرسي ليست لها تاريخ لانها خالية من المشاكل والاشكاليات.

لكن هيهات ! اذ لا وجود لقرن ذهبي في الزمان البشري ذلك أن هذه النعوت والافصاف يغدقها المدرسون على قرون من التاريخ العربي ، بكل سذاجة سطحية ! بينما القرون الاشكالية تشمل جميع القرون بدون استثناء وتعني تلك القشرة السمكة الصلبة المكونة من الأحداث السياسية الرسمية لتنفذ الى اعماق تربة التاريخ ، ثم هي تعنى بتلك القرون التي شهدت أسباب تدهور الحكم العربي وبداية تقلص سلطانهم وتبعثره وتمزقه بين أيدي الاجانب الطماعين فيهم وفي ملكهم ، وفي حضارتهم . هنا يركز نقد الكاتب المسرحي العربي اليوم على جميع الأصعدة وفي عمقها :

١ - على صعيد المادة التاريخية العربية نفسها .

٢ - وعلى صعيد الاختيارات التاريخية - حسب تعبير عبدالله العروى .

٣ - وعلى صعيد اختيار نوع الاحداث ونوع الشخصيات .

٤ - وعلى صعيد تمشي المعالجة ومسارها .

وفوق النقد ، ومن وراء التحليل العمودي للتاريخ العربي فان للكاتب المسرحي العربي اليوم علاقة جدلية بين أحداث عصره الذي يعيش فيه ، وبين أحداث العصور التي يتناولها في مسرحياته .

وهذه العلاقة الجدلية قد أشار اليها الدكتور علي الراعي في دراسته وهي تسمى عادة بالاسقاط . هذه التسمية التي أطلقها بعض الصحفيين والنقاد على اسقاط الاحداث الماضية على الاحداث الحاضرة أو العكس والباس الشخصيات القديمة بأفكار الشخصيات الجديدة ، كل هذا دون ادخال تحوير كبير على الاطار التاريخي العام .

ومن البديهي أن الكثير من الكتاب المسرحيين العرب يرون أنه لاسبيل الى قراءة التاريخ العربي القديم الا من خلال الحاضر ومشكلاته ووقائعه المتناقضة .

فكان الحاضر هو المستكشف للماضي ، والمستحوذ عليه ، والمفسر

لبعض خفاياه المؤودة، تحت وقع الأحداث الحالية الجسام .
وكأن الحاضر هو الحكم فيما نتناول من الأحداث والشخصيات
التاريخية. وفيما نهمل منها جميعا .

وإذا كان هذا الكلام غير صحيح ، فكيف نفسر إذن هذا الاهتمام
القهري بالهامشيين والمحرومين والمظلومين من أبناء الشعب خلال القرون
العربية الوسطى ؟

أليس من هذا الاهتمام الحاضر الذي ما انفك يطغى على حياتنا
السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ؟.

لذلك لاوجود لتاريخ من حيث هو تاريخ ، لان التاريخ وعي
بالأساس ، أكثر من كونه علما مثل الهندسة والفيزياء .

وإذا ما أردنا أن نترجم هذا القول الى لغة المسرح فأننا نقول : انه
لأفائدة ولاجدوى من وراء كتابة مسرحية تاريخية من حيث هي تاريخ .
بل الفائدة وكل الجدوى في أن نكتب مسرحية تاريخية من حيث هي وعي
تاريخي .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ذلك أن الذي يعني المتفرج هو الحاضر والمستقبل أكثر من الماضي .
على ان الاسقاط قد شكل قضية خطيرة على المسرح التاريخي العربي
اليوم فهناك عدد من الكتاب من فهم الاسقاط بوصفه خطابا مسرحيا مباشرا
ينتقد فيه الانظمة والاحداث والشخصيات الحالية بغطاء تاريخي قديم
بحيث يمكن للمتفرج أن يدرك الأحداث التي تجري على خشبة المسرح
أمامه بكونها الاحداث السياسية التي عاشها منذ أسابيع أو شهور وأن
الشخصيات المسرحية هي ترمز الى شخصيات معروفة لديه خاصة في عالم
السياسة والحكم .

وهذه النظرة الى التأليف المسرحي هي نظر أقل مايقال فيها أنها رديئة

وفجة وميكانيكية الصنع وتنبىء عن اعوجاج في فهم الالتزام. ولقد اعتمدها الرقيب في عدد من الاقطار العربية اليوم واتخذها ذريعة ليمنع ظهور الكثير والكثير من المسرحيات التاريخية الجيدة، والأمثلة متوفرة ومعروفة.

اني أرفض الاسقاط وأنفيه من المسرح التاريخي، وكل ما هناك في الأمر هو التأكيد على تلك العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضي بالكثير من المرونة واللفظ واللباقة والذكاء، حتى نربط عرى الزمان العربي ببعضه البعض وحتى ندعو المواطن العربي الى التفكير في واقعه اليوم، ومعرفة ماضيه، ومساءلة عن غده ومصيره.

فنحن اليوم أمام معضلات هذا العصر العالمي المتشعب فعلينا ان نطرح القضايا التاريخية الاساسية لا بمعنى الماضي بل بمعنى الحاضر والمستقبل، ولا سيما القضايا التاريخية الخاصة بالوطن العربي مثل النظام الديمقراطي الحقيقي العادل، ومثل علاقة الجنوب والشمال، ومثل قضية التكامل والوحدة، ومثل الدور الذي يجب أن يضطلع به الوطن العربي في واقع هذا العالم وفي مستقبل الزمان.

هذا المسرح العربي التاريخي أستطيع ان اسمي اختياراته ومواضيعه وغاياته بأنه من نوع «مضرب الأمثال» (البارابول) دون اللجوء الى الرمز، أو استعمال التقية، والاغراب في المواضيع والاحداث والشخصيات، أو القاء الدروس على الناس، واحكام الوصاية الفكرية عليهم.

صحيح أننا نتناول الأحداث والشخصيات من التاريخ. لكن معالجتها المسرحية هي حديثة.

وفي هذه النقطة بالذات، نعترض أصعب المشاكل الجمالية في التأليف المسرحي التاريخي العربي الحديث، هذه المشاكل التي وجب حلها شيئاً فشيئاً بالكثير من الروية والأناة...

نحن نصبو جميعاً لكتابة مسرحية عربية حديثة لحما ودما.

- فالمادة التاريخية التي نختارها هي عربية .
- والأحداث التي نعرضها على الجمهور هي عربية .
- والشخصيات التي تعرف إليها هي عربية .
- لغة الاتصال بين العرض وبينه هي عربية .
- ولكن صفة المعالجة تظل في أغلبها غير عربية .

وهذه المسألة الأخيرة لها أهمية كبرى في الابداع المسرحي لأنها ترمز الى رؤية المبدع الى الواقع، والعالم، وأهم القضايا البشرية الأساسية وتشير الى فلسفته .

وتعني «صفة المعالجة» الادوات الفكرية التي بفضلها تتركب التأليف المسرحي تركيبا دراميا .

هل كان للعرب باع في هذا الموضوع؟

لقد كانت لهم نظريات وتطبيقات معرفية كثيرة حشروا فيها أدواتهم الفكرية المختلفة، ثم تنوسيت بطول الزمن وكثرة الاهمال . وحين عدنا إليها واستعملناها من جديد، ظهرت لنا قوتها الجمالية، وحدثتها المدهشة، لكن ليست هي خاصة بالمسرح ولا مقتضرة عليه، بل يمكن استعمالها في فنون أخرى مثل القصة والرواية وحتى المقال .

ثم تقدمنا خطوة أخرى، فوجدنا خصائص جمالية عربية لاحظنا أنها متواترة الاستعمال عبر مختلف العصور العربية، وعلى كل حتى القرن الحادي عشر أو القرن الثاني عشر الهجري تقريبا . فأعيد استعمالها في المقام المناسب بعد صقلها وتهذيبها . فبدت جديدة كل الجدة، وطريقة وجيدة ناجعة .

ولئن كانت هذه الأدوات الجمالية العربية من نوع الخصائص الا انها مشتركة بين عديد من الآداب، أي أنها غير خاصة بالمسرح دون غيره من الفنون، ويمكن اعادة استعمالها في عمل مسرحي واحد لاغير أو في عمليتين

على أكثر تقدير، خوفاً من التكرار والرتابة .

وما زال البحث متواصلاً إلى هذا اليوم بكل جد وإيمان .. بشكل شخصي .. ولابد لي أن أقول في خصوص هذه المسألة إن التراث العربي الإسلامي مازال « كالادغال الملتفة » مجهولاً رغم عناية المحققين بإصدار المخطوطات ونشرها منذ عشرات السنين . إلا أن الدراسات التي تغوص على مكنون القوانين والمقولات والظواهر الجمالية في التراث الفني والفكري العربي مازالت غير متوفرة للأسف الشديد، بينما كان من المفروض أن تمنح السواد لايناع الابداع المسرحي العربي، فأرضنا الجمالية العربية هي شبه بور إلى حد اليوم اللهم إلا إذا استثنينا بعض الدراسات الجادة التي تحققت بفضل مجهود أفراد قلائل، لاجتماعات ولا مؤسسات، لأن مثل هذا العمل يقتضي تضافر الجهود الجماعية من مختلف الاختصاصات أكثر من كونه فردياً مهما أوتي الشخص من عبقرية الشمول والعمق .

لذا رأى المركز الثقافي الدولي (بالحمامات) في الجمهورية التونسية أن ينظم ابتداء من الموسم الثقافي القادم ورشة عمل جماعية تجمع شمل عدد من المختصين العرب والأجانب في الفنون التشكيلية العربية والإسلامية والفنون المسرحية من الاتجاه العربي الحديث لدراسة المنمنمات العربية والإسلامية واتخاذها كمنمنمات أولاً ثم كمشاهد مسرحية حية . وهي فرضيات يمكن لها أن تفضي بنا إلى استخراج معنى الفضاء التشكيلي العربي ومعنى الفضاء المسرحي العربي أيضاً، وكذلك الشأن بالنسبة إلى السينوغرافيا والكوريفرافيا وهندسة الديكور وخصائص معماريته والشخصيات وإشارات وملاحمها، وحركاتها ولباسها، ولاسيما نوع الحكاية التي تحكيها المنمنمة وكيفية تفصلها وتركيبها .

قد تخرج هذه الورشة الجماعية بنتائج جمالية وقد لا تخرج منها بأي طائل وعلى كل فسوف نحقق تقدماً ملموساً في دراسة تراثنا .

قد يستغرب الإنسان من هذا التأكيد الشديد على قضية الخصائص والمميزات الجمالية العربية فيراها دون جدوى ولعله يقول: لم ينسج المبدع المسرحي العربي عمله على منوال أعلام المسرح الغربي مثل: تشيخوف، ويونسكو، وبيكيت، وهارولد، وبيتر، وماكس، وفريش وغيرهم... الجواب على هذا الكلام سهل: وهو أن النسيج على المنوال هو من قبيل التقليد وليس بالإبداع. والإبداع في مستواه الأول وعلى صعيده الأكبر هو القدرة على تركيب المقولات الجمالية الخاصة بالفكر العربي تركيباً طريفاً في عمل جديد.

والإبداع تفرد، وللتفرد علامة يعرف بها المبدع سواء كان هذا المبدع فرداً أو مجموعة بشرية (كما هو الشأن في الأدب الشعبي مثلاً) أو أمة (كالأمة العربية مثلاً).

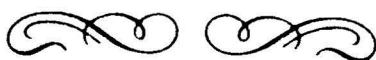
فلنتناول الآن مثلاً تجريبياً: ففي آداب العالم أنواع كثيرة من القصص والروايات والمسرحيات، ولكل أمة تقريباً صفة متميزة في رواية قصصها، فلنأخذ مثلاً رواية الأب غوريو لبلزاك التي تعد من مفاخر الأدب الفرنسي والغربي على الإطلاق. اننا نلاحظ فيها تسلسلاً منطقياً للأحداث جاء من وجهة نظر واحدة وهي وجهة نظر المؤلف، الذي يعرف كل شيء عن تلك الأحداث، وعن الشخصيات التي تتحرك فيها، من يوم ميلادها إلى يوم وفاتها.

وبحكم هذه المعرفة الشاملة كانت وجهة نظر المؤلف واحدة وذات مستوى واحد، وما على القارئ إلا أن يقبلها برمتها أو أن يرفضها دفعة واحدة، لما من تجبر للمؤلف على إثبات وجهة نظره. ذلك أن له وصاية فوق بشرية بل تكاد تكون ربوبية بينه وبين شخصياته الروائية، حتى سُمي هذا المؤلف نفسه بأنه خلاق شبيه بالاله.

أما حين تناول قصة من ألف ليلة وهو من مفاخر الأدب العربي على

الإطلاق فاننا نلاحظ في قصة مدينة النحاس مثلاً أن المؤلف قد جعل مختلف روايات هذه القصة تختلف لتكامل أو لتتناهى . وكأن المؤلف قد قدم إلى القارئ وجهات نظر متعددة وفي نفس الوقت صحيحة أي متكافئة بحيث يمكن للقارئ أن يختار منها ما يشاء أو أن يرفض منها ما لا يجب . فمن جهة المؤلف يعني ذلك أنه يجتهد في عمله الإبداعي ليصور الشخصيات من عدة زوايا والأحداث من عدة أصعدة ، تارة بالقبول وأخرى بالرفض وثالثة بالتكامل .. ومن جهة القارئ فإنه يرى نفسه حراً لكن هذه الحرية الممنوحة تمكنه من إذكاء ملكات الذكاء والفكر والتدقيق في نفسه ، وتدفعه إلى التأمل فيما يقرأه دون استهلاك سلبي وهو يخرج بنتيجة ترسب في أعماقه وقد لا يفصح عنها وهو أن للحقيقة وجوهاً متعددة متناقضة ، وكأن هذه الطريقة في سرد الأحداث ورسم الشخصيات القصصية هي في الأصل فقهية علامتها الاجتهاد ، وسمتها اختفاء المؤلف خلف ما يقدمه إلى القارئ وأمارتها أن علمه محدود بالقياس إلى علم الله غير المحدود .

هذان المثالان بسيطان جداً ، لكن هناك من الأمثلة ما هو أعقد بكثير على أنه لا يمكن في هذا التعقيب اختيار ولو نموذج واحد منها لطول التحليل وتشعبه .



جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي

علي عقدة عرسان

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ان اقتحام التراث العربي، للبحث في بحار عطائه الثرى، عن مقومات المسرح وروح الدراما وامكانات المسرحة، وعن دلائل هذا الفن الجليل وصوره ومشاهده، مغامرة شاقة ممتعة في آن معا، تحملنا على بذل الجهد في خوض غمارها لنرى صورة أدائنا وتفاعلنا كأبناء أمة لها شخصية وحضارة وأسلوب تعامل وتفاعل مع الحياة والكون ومعطيات الطبيعة، ومع غيرها من الأمم، تلك الصورة التي تحدد كيف عبر العربي بوسائل الفن عن معاناته وتأملاته وكيف تلقى، وكيف حقق أهداف الفن ووظيفته واستعمل مقوماته وصاغها.

ولا أشك لحظة واحدة في أننا ملكنا هذه القدرة وكانت لنا وسائلنا وأساليبنا في التعبير والتأثر والتأثير ونقل الخبرة من جيل الى جيل بأوعية الفن كافة، ولكن كما لنا شخصية مختلفة عن بقية الأمم، فلنا أسلوب يختلف أيضا في التعبير، وتلقي المتعة والوصول الى غاية الفن وحصيلة التجربة، وقد كان للعرب في جاهليتهم أصنام وأوثان يعبدونها وكانت لهم طقوس يمكن أن ينمو فيها الفن المسرحي في صور أولية بمقومات ثلاث رئيسية هي: الموسيقى والحركة والكلمة. تنمو وتتكاثر تفاريعها ولن أدخل في تفاصيل ذلك هنا (١)، فقد انصرف جل اهتمامي في هذا البحث الى تناول نصوص في التراث المروي والمكتوب، والى الوقوف على بعض مافي المناسبات والنصوص الدينية، ومظاهر الحياة الدنيوية العامة في مجتمعتنا العربي من احتفالات جماهيرية ذات طابع مسرحي، أتمس فيها مقومات المسرح وروح الدراما وامكانيات المسرحية.

ولم أتعرض في هذا البحث الى الاحتفالات الدينية الوثنية في الحياة العربية حول الأصنام والمقدسات الجاهلية ولا إلى أفانين المندرين والمضحكين من أمثال: أشعب وابن المغازلي وسواهما، ولا الى مايمكن أن نقول عنه بداية نصوص مسرحية غنائية واحتفالات مسرحية شاملة كتلك التي كانت لجميلة وأمثالها، كذلك لم أدخل في تفاصيل إباحة فن القصة وماقدمه القصاص وتواصل عمل القاص وتأثيره في حياة العرب في الجاهلية (النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدة بن عبد مناف) وفي الاسلام حيث استأنف تميم الداري فن القص في المسجد أيام عمر بن الخطاب، واستمر عمر القاص (محاكيا ممثلا) في أداء قصص العرب وأيامهم، وتقديم مواعظ وتجارب وخبرات شتى لأجيال من أبنائهم، لم أتعرض بتفصيل لهذا حتى لا أكرر ماسبق ودرسته بتفصيل في كتابي الظواهر المسرحية عند العرب، وانصبت جهدي هنا على النصوص بالدرجة

الأولى وتجاوزت عن نصوص من الأهمية المسرحية بمكان مثل «حكاية أبي القاسم البغدادي» التي تنسب لأبي المطهر الأزدی، ذلك الذي نشك في وجوده أصلا، ويعتقد بأنها الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي (٢) لأنني درست هذا النص دراسة تفصيلية وقدمت له أعدادا مسرحيا تاما، كذلك لم أتوقف في هذا البحث عند السماع وحلقات الذكر الصوفية التي اعتبرها الفن المسرحي الأنضج والأشمل والأتم في تراثنا العربي الاسلامي الديني — الدنيوي، لأنني بحثت هذا الجانب بتفصيل أيضا في الكتاب المشار اليه ولم يجدّ جديد عندي أضيفه عليه.

تجاوزت عن النصوص والمرويات والمظاهر الاحتفالية الجماهيرية التي تخص في تبويب الندوة باحثين سواي، وفي استعراضي لبعض من قصص العرب ومروياتهم ومظاهر حياتهم متقصيا فيها مقومات المسرحية وامكانيات المسرحة ناشدا الروح الدرامي والتجليات المشهدة توقفت في مجالات ثلاثة:

- ١ — القصص والمرويات التراثية المكتوبة.
 - ٢ — احتفالات ومناسبات دينية.
 - ٣ — احتفالات شعبية متنوعة.
- وسأتناول مااستوقفني في كل مجال من هذه المجالات بشيء من التفصيل في الجديّد الذي وقعت عليه.

أولا: القصص والمرويات التراثية المكتوبة:

إن قصص العرب وأيامهم والمرويات ذات الطابع التعليمي والنصوص الأدبية التي كتبت لتحقيق أغراض الأدب في المجتمع، يمكن تصنيفها الى:

أ — مبتدعات فنية يسهم فيها التخيل دورا، وتُحقق واقعا فنيا، ترمي

الى تحقيق غرض والوصول الى غاية بأسلوب فني، وهذه تكون موضوعاتها واقعية أو متصلة بالواقع على نحو ما، ومنها ما ينحو منحى الرمز، ومنها ما هو أقرب الى الأسلوب الواقعي، وشخصها إما بشر من لحم ودم، أو حيوانات وطيور تنجح أحيانا في خلق عالم، واحتضان الرمز في اهابه، أو تخفق في أن تحمل من رمز الحيوان والطيور سوى اسمه.

ب - تسجيلات لوقائع حدثت فعلا وهي :

- اما وقائع تاريخية ومساجلات حية حفظها التاريخ .
- أو حوادث وقعت لأشخاص من مشاهير الخلفاء والأدباء والكتاب والعطاء والزهاد والمتصوفين .
- أو غرائب وعجائب ونوادر قاد اليها تصرف أشخاص غير عاديين — أسوياء أو محققين أو متكلفين وحمقى — من مطربين ومطربات وملهمين ومندرين وقصاص ومتحمقين، وفي هذا المجال تناولت بعض القصص والمرويات (من أنواع مختلفة) والمقامات .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

١ — القصص والمرويات :

في بعض قصص العرب المنشورة — وما أكثرها — والمستقاة من مصادر عربية ما أكثرها أيضا، يجد الفاحص عن مقومات المسرح وروحه وعن امكانيات المسرح، قصصا يتجلى فيها حس مسرحي وروح درامي ظاهر، ينم عنها أو يكاد يجسدهما مشهدية واضحة المقومات والمعلم، عامرة بالفعل، مفعمة بالحيوية، تتوافر فيها امكانيات المسرح، أذكر من هذه القصص تحت ما اتخذ لبعضها عناوين للدلالة عليها (٣) مثل : الأعشى والحلق ١/٤ — عند كسرى ٦/١ قران العلية ١٧/١ واعظ الرشيد ١٢٥/١ — لقد أمكنك الله من الوفاء ١٣٢/١ — مصرع الزباء ٥٦/٢ — ان قريشا تُحدث بأنك أحلمها ٤٣/٢ — لو ترك القطا لنام ٥٧/٣ — هلم التي حتى اكافئك ١٠٠/٣ لو أن

لي مهجة أخرى ١٠٨/٣ قد شفى منه صدورنا ١٣٤/٣ — زهد وأدب ١٤٣/٣ — يوم الحساب ١٤١/٤. وهذه القصص تتفاوت فيما تحمل من امكانات، وبعضها له خصوصية تعليمية نقدية أقرب الى كونه مساجلة يستفيد منها تلاميذ الأدب مثل «قد شفى صدورنا ١٣٤/٣ وهي تلك المناقشة النقدية القيمة بين أبي علي الحاتمي وأبي الطيب المتنبى».

وسأقف عند نص ورد بين هذه النصوص ولكنني أخذته مستوفى عن العقد الفريد تحت عنوان غير العنوان الذي اختير له هنا «يوم الحساب».

الصوفي المتحقق

قال العتبي: «سمعت ابا عبدالرحمن بشرا يقول: كان في زمن المهدي رجل صوفي، وكان عاقلا ورعا، فتحقق ليجد السبيل الى الامر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكان يركب قصبة في كل جمعة يومين: الاثنين والخميس، فاذا ركب في هذين اليومين فليس لمعلم على صبيانه حكم ولا طاعة، فيخرج ويخرج معه الرجال والنساء والصبيان، فيصعد تلاً وينادي بأعلى صوته».

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اذا دققنا في كلام العتبي الذي يرويه ليصف حال هذا الصوفي المتحقق، وقرأنا المشهد الذي يقدمه قراءة مسرحية نفق على الأمور التالية: ١ — ان هذا الرجل تحقق بمعنى أنه ادعى ماليس فيه، ليأخذ وصفا يرغب في اتخاذه، ويصل بذلك الى غرض في نفسه وهو كشف رجال الدولة والخلفاء في عصره، وابداء رأيه في السابقين لظهار ميوله وليرضي نفسه في ممارسة الامر بالمعروف والنهي عن المنكر. وادعاؤه ماليس فيه أصلا ينجيه من جهة ويجعله قادراً على الدخول في اهاب شخص آخر، وهو هنا يأخذ صفة الحاكم الاعلى والقاضي الاكبر ومصدر قرارات المكث في اللجنة أو في النار. إنه من نط ملهاة الفن «الارتجالية» ولكنه أقرب الى أن يكون نمطا متصلا بالتاريخ وليس

الشخصية النمط () التي تُظهر عيباً فردياً أو سلوكاً لفئة من الناس .

٢ - وهذا المتحتم يركب قصة ويسير في الشارع كأنه فارس ، ويجمع الناس كباراً وصغاراً ، ويسير خلفه جمهوره الراغب في مشاهدته والاستماع اليه ، وله سيطرة على هذا الجمهور ، وقوة جذب له ، حتى أن المعلمين ، في يوم خروجه ، يفقدون سيطرتهم على صبيائهم الذين يخرجون للفرجة . ولاشك في ان متعة وتسلية فريدتان تجعلان الكبار والصغار ، النساء والرجال يخفون الى هذا الرجل ويستمعون اليه ، ويتفاعلون معه . انه ناقد سياسي ساخر ، وواعظ كبير ، وممثل أولاً وآخرأ يتخذ مكاناً وهيئة وادوات ، ويقوم بفعل مسرحي هادف ، من خلال التعامل مع شخص ، بغرض الوصول الى هدف من خلال تحقيق المتعة .

والمكان عنده الشارع ثم التل على مقربة من بغداد . والزمان ايام المهدي في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة . اما زمن وقوع الحوادث فلكل خليفة زمن يتحدد بحضوره ونطق اسمه .

٣ - ان الذين يشاركون هذا الرجل التمثيل صبيان لا يختارهم هو وانما يتطوعون لذلك ويقدمون اليه من قبل الجمهور ، يوضعون أمامه على انهم : الرجال الذين يناديهم ليخاطبهم ويحكمهم من خلفاء ومسؤولين . ويكون اجتيازهم لحقب التاريخ وحضورهم امامه ، عملاً من اعمال التشخيص الذي يدركه هو والصبي المتقدم لهذه الغاية ، والجمهور الذي يدفعه لذلك ويتفرج على كل مايجري في اطار القبول والادراك والفهم له على انه تمثيل بقصد الوصول الى غرض وباسلوب فني في اطار زمني ومكاني محدد .

ومكان العرض شبه ثابت كما انه يتم مرتين في الاسبوع الاثنين

والخمس .

٤ - ان هذا المتحقق (الممثل) يؤدي اداء فنيا ، يتضمن الشكل الجسمي واجادة الالقاء ، وموافقة الانفعال لمقتضى الحال . فهو حين يخاطب أبابكر وعمر وعلي وعمر بن عبدالعزيز ، نراه سمحا مقرا بفضلهم يثني عليهم ويعلي مراتبهم في النعيم ، ويختار كلمات ملائمة . وحين يخاطب عثمان يخاطب لهجته عتب ، وحين يخاطب معاوية يقسو عليه ويحمله مسؤوليات وتبعات ويضعه مع الظلمة وحين يأتي ذكر العباسيين وخلافهم يضعهم جملة في النار ، بعد أن يسكت ليذكر بهم وكأن أمرهم مبتوت فيه ولا يحتاج الى قرار .

وهذا كله يجعلنا نقف على حالات تدرج الممثل « المتحقق » في الاداء وتطوير الحدث اثناء تقديم هذا المشهد الهادف . ويمكن الاطلاع على المشهد كله كما ورد في قصص العرب - الجزء الرابع ص ٤١٨ وفي العقد الفريد أصلا .

المقامات

سبق للمقامات ان طرقت كموضوعات للاداء المسرحي في النصف الثاني من القرن العشرين وقام بعض المسرحيين العرب باعداد عروض منها ، فقدم الطيب الصديقي من المغرب عرضا من مقامات بدیع الزمان الهمداني ، كما قدم التلفزيون الاردني مسلسل من حلقات مأخوذة عن مقامات الحريري . وسوف اكتفي فيما بعد باعداد مشهد من مقامة واحدة لكل من الهمداني والحريري نموذجا لاطهار صلاح هذا النوع من الفن الادبي ليكون مسرحا وتأكيدا لتوافر مقومات مسرحية فيه ، لاسيما الحوار ورسم الشخصية ، مما يبرز بجلاء ملامح الظاهرة المسرحية لهذا الجنس الادبي . على انه ينبغي ان يكون واضحا ان المقامة « كمجلس رائع يحتوي على مغذيات للروح ومسليات ومبهجات » لم تكن مما يجتمع لها الناس وينشطون لسماعها بمقدار ما كانت مؤهلة للقراءة .

وفي المقامات نجد تركيزا على شخصين في اغلب الاحيان هما عند الهمذاني: عيسى بن هشام وابوالفتح الاسكندري وعند الحريري الحرث ابن همام وابوزيد السروجي، ويرسم كل من المؤلفين شخصياته وتتضح معالم كل شخصية في تنالي المقامات، بل قل تزداد وضوحا.

وموضوعات المقامات عموما حول اعمال المكذبن وبعض المجالس والمعاملات عند القضاء واحاديث الادب ولطائف الحوادث. وقليل منها يتناول حوادث أو شخصيات تاريخية. يقول فرانز روزنتال: تصف المقامات مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالبا شخص آخر ممن يلقاهم. وكان اصحاب المقامات يفضلون فحص الافكار الشائعة، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم بطريقة ساخرة لاذعة (٤) وفي مايلي استعرض «المقامة المضيرية».

المقامة المضيرية :

هي أكثر من مقامة يمكن الوقوف عندها وتناولها بالشرح والتحليل، ولكن ماتوافر في المقامة المضيرية من صراع مختلف في طبيعته عن الاخريات، ومن روح درامي متميز، وحس مسرحي جذاب، وبنية فنية تجعل الشخص مأخوذا في الحدث مرافقا للشخوص في مشاعرها، متفاعلا معها يضحك منها ويعذرها، كل ذلك يجعلني اتوقف عندها قليلا.

تبدأ المقامة المضيرية وقد اجتمع قطبا المقامات كلها: عيسى بن هشام وابوالفتح الاسكندري معا، متعارفان متعاونان من بداية النص — وهي المرة الاولى في مقامة من المقامات، التي لا يكتشف ابن هشام ابا الفتح بعد اثاره وجهد. يجتمعان في دار تاجر بالبصرة دعاها لطعام، وحين تقدم المضيرة — باعث خارجي — ثور ثائرة ابي الفتح ويلعن المضيرة وصاحبها، «ويمقتها وآكلها، ويشلبها وطابخها» (٥) وكأنا حرك هذا الباعث — المضيرة — دوافع دفيئة ومشاعر عميقة، وانجلي الامر عن قصة لابي الفتح مع

المضيرة، حيث كان دُعي بتثبيت الى دار تاجر مترف يحب الحديث عن نفسه وبيته وامنيته وخدمه وطعامه، فابتلي ابو الفتح بثرثار قطع اوصال شهوته للطعام، حيث بدأ الكلام، منذ وضع اليد عليه مدعوا، في وصف مستفيض واطراء لا يفيض لتفاصيل بيته وادواته وخدمه وشرايه، ومجد امرأته وذوقها والمضيرة وطعمها، وكل ما تحرك امامه في الطريق وفي البيت. والاسكندري يسمع ويتحمل ويصابر الجوع ويكابد مشقة الاستماع الى هذا المهادر المستطرف لنفسه وملكه، والمتباهي بما عليه وبما لديه، وحين وصل صاحب الدعوة الى تمجيد المضيرة وبقي عليه وصف أشياء واشياء كثيرة، ضاقت نفس ابي الفتح، وفرّ هاربا من تلك الدعوة، مفضلا قرصات الجوع على سماع صاحب الدعوة الذي اضجره حتى فجره. ولم يقف الامر عند هذا الحد، بل ان ابا الفتح حمل «عقدة» المضيرة، فكرهاها كرها تحريما، وارتبطت لديه بالأذى حتى صار لا يذكرها الا ذكره معها كان الوقت والمكان والذاكر.

ان ابا الفتح خرج بعقدة من احتمال هذا «المونولوج» الذي يحمل ثقل المضيف، وسماجته وفساد صفاته ومواصفاته، وتجسم التبجح المسئم، ولم يقف الامر عند هذا الحد، فحين خرج ابو الفتح هائجا هاربا من مضيفه، لحقه المضيف يناديه وهو راكض في الشارع «يا ابا الفتح المضيرة» فظن الاولاد ان ذلك لقب ابي الفتح فلحقوه بصياحهم حتى اخرجوه عن طوره فرماهم بالحجارة فشج رجلا وتناولته الاكف والنعال، وجلس سنتين. وخرج من السجن ومعه «عقدة» المضيرة. فكرهاها هذا الكره، وارتبطت لديه بالمقت معها كان المكان والزمان والذاكر.

كثيرة جدا هي المشاهد والمواقف التي من هذا القبيل في الادب المسرحي ولكن اسلوب الهمداني في تصوير هذا المضيف الثقيل وسماجته وفساد صفاته ومواصفاته، وتبججه المسئم وتكلفه المحجم، فريد في وضوحه

وتأثيره وإيجازه، وكذلك تصويره لحال ابي الفتح وما آل اليه امره. والطريف انه جعلنا نلمس فداحة مصاب الضيف بمضيفه دون ان يضطره الى ان يقول كلمة واحدة غير ملائمة بحقه. كل ذلك من خلال الاحتمال واطهار رد الفعل والنتائج والعقد التي اصاب الضيف ابا الفتح. وتذكرني هذه الملهاة بأساة من فصل واحد لكاتب اميركي بعنوان طعام الافطار حيث الزوج يحلق ذقنه والمرأة تتكلم وتبىء الافطار، ويكون كلامها فتاكا بالزوج الى درجة ان ينتحر بموسى الخلاقة.

الإسراء والمعراج لابن عباس

وقد رأيت أن النصوص تحتوي على دراما دينية ساحرة، يتوافر لها ثلاثة أو أربعة أرصدة رئيسة تجعلها مقبولة من الناس ومؤثرة فيهم وتلك الارصدة هي:

* الخلفية الدينية المقدسة من حيث كون الحدث وقائع أيدت معظمها آيات القرآن والاحاديث النبوية والسيرة.

* الخيال السحر الذي ينقل الانسان الى عالم غريب، يهفو الى التعرف عليه، يبقى فيه بين الخوف والطمع المصدق والواهم، ولكن المؤمن يؤخذ بما جاء فيه ويستسلم لانفعالات لا يستطيع مغالبتها.

* الاحداث الحية المتنامية والمتجددة التي توافر له تشويقا وحسن متابعة وانسجاما.

* الرمزية والغنى الفكري الذي يمكن استشفافه من خلال هذا العالم اذا ما نظر اليه نظرة تأملية عميقة.

والنص غني بالصور والحركة والحياة، فيه مقومات النص المسرحي من: وحدة الموضوع، وهدف رئيسي ينظم الحوادث من أولها الى آخرها،

ووحدة مادة — فالموضوع ديني جاد ، يبلغ الحدود العليا من التقديس ولا تشوبه شائبة استخفاف — وشخص — وحوار — ومشاهد — ومناظر — وأدوات «اكسسوار». وسوف استعرض بإيجاز بعض ماأشرت اليه من مقومات :

* ان الموضوع يدور من بدايته حتى نهايته حول اسراء النبي (صلى الله عليه وسلم) من مكة الى المسجد الاقصى بالقدس ثم عروجه من هناك الى السماء — بروحه وجسده — حيث اطلع على آيات ربه الكبرى وكلمه واكرمه ثم عودته الى مكة المكرمة . وكل من لقيه وماشاهده اثناء تلك الرحلة المباركة من ملائكة وانبياء ، ومن سماوات وآيات عظيمة يتصل بالموضوع اتصالا مباشرا حيث أكرم الله سبحانه عبده وأسرى به للتأكيد والتثبيت ، وأوحى اليه ماأوحى .

واذا كان كثيرون يرون في هذه الرحلة ظاهر حدثها وحدوثها فان فئة غير قليلة من المجتهدين والمتأملين وفريقا من المتصوفة على وجه الخصوص يرون في المعراج ككل قضية رمزية كبيرة ذات مغزى اكبر من تقديم المعجزة الحمدية ، وتقديم التكرم للنبي (صلى الله عليه وسلم) بعد ان لاقى من قومه ملاقى .

اما الشخصيات في النص فهي محددة وكثيرة ، ولكل شخص بعض ملامح أو ميزات أو صفات تبرزها بوضوح وتجعلها ترتسم في الخيلة والذاكرة معا لفترة طويلة . والشخصيات المذكورة منها ماهو واقعي ملموس ومنها ماهو متخيل ، ولكنها جميعا تجعلنا نحس بها احساسا قويا .

ما أود أن أشير اليه بلمحة سريعة أخيراً وجود الحوار الحي احيانا في النص وأخص بالذكر المشاهد مع عزرائيل — وميكائيل — وموسى — والمناجاة مع الله سبحانه وتعالى .

من حيث البنية الفنية شكلا يقسم النص الى أقسام ثلاثة :

القسم الأول وهو الاسراء من مكة (الحرم) الى القدس (المسجد الاقصى) والصلاة في المسجد الأقصى . وسيلة الوصول كانت البراق وهو دابة فوق الحمار ودون البغل له وجه آدمي وله في بعض الروايات جناحان عند فخذه . وقيل انه دابة ابراهيم التي كان يتطهها . وكل ما في هذا القسم الاول ارضي اقرب الى الارتباط بالواقع والانبثاق منه . المرافق والدليل جبريل وفي روايات جبريل وميكائيل وملاك ثالث .

القسم الثاني وهو العروج الى السماوات السبع من المسجد الى سدة المنتهى .. وسيلة الوصول كانت مرقة من ذهب وفضة وزبرجد وياقوت احمر امتدت من القدس الى ماشاء الله . وماشاهده النبي (صلى الله عليه وسلم) في هذا القسم من الرحلة متصل بما ينتظر الانسان مع مصير بعد الموت : « الجنة والنار » وبما كانت عليه علاقة البشر مع الله سبحانه بواسطة الرسل الذين شاهدتهم وشاهد بعضهم معه اقوام وبعضهم وحيدا . وقف على ما يتوعدون به وما يوعدون في جهنم وفي الجنة . وشاهد مراتهم في السماوات ، وما يتصل بكرامة الانبياء عند الله وكرامات اقوالهم بالتالي عنده .. فهو جانب ملصق بالخالق على نحو ما . فاذا كان القسم الأول في ارض البشر فالقسم الثاني في سماء البشر والمرافق جبريل .

أما القسم الثالث فهو الاجار في النور الى مركز النور .. من سدة المنتهى الى قاب قوسين أو ادنى . وسيلة الوصول الى رفرف اخضر كمثل المقعد لم يلتق النبي (صلى الله عليه وسلم) خلال هذا القسم من الرحلة بنبي ، فقد انقطعت مقامات الجميع واستمر بالارتفاع مقامه هو ، وعندما شكا الوحدة أو ارمضه الشوق واستنجد طالبا السعة من الله عليه بلقاء ميكائيل . وبقي يجتاز المسافات ويقطع البحار ويزج من مركز نور الى مركز نور أشد الى أن اصبح في الحضرة الالهية . ورفعت له السجف والحجب كلها وعندما عرف انه بالحضرة الالهية بعد ان سأل هم بخلع نعليه فقبل له : « دس على

بساطنا فقد اصطفيناك وانت السعد المفضل». لا يوجد مرافق في هذا القسم من الرحلة ولا يوجد دليل، فهو في رحاب الله سبحانه وهدايته خير دليل.

ويلاحظ بوجه عام ان الانتقال من مشهد الى مشهد في كل قسم من اقسام الرحلة الثلاثة كان يتم بعد اداء صلاة على ملة ابراهيم الخليل التي يقيمها النبي (صلى الله عليه وسلم) ويكون اماما. كان هذا في بيت المقدس نهاية القسم الأول. وقبل اجتياز كل سماء في القسم الثاني على الخصوص.

هذه ملاحظات اجمالية عامة عن المعراج المنسوب لابن عباس وقد قمت باعداده كنص مسرحي دون ان اضيف سوى كلمات معدودة لا في الحوار ولا في الوصف وانما لتهديد الانتقال فقط. ودرست هذا النص دراسة تفصيلية في كتابي الظواهر المسرحية عند العرب فيمكن الرجوع اليه.

احتفالات جماهيرية متنوعة

هناك مظاهر واحتفالات شعبية عامة تتميز من سواها بأنها ذات طابع جماهيري في المشاركة بالاداء، وهذا مايقربها بأنواعها من المسرح الشعبي بمفهومه الذي ينادي به بعض الاوربيين ومنهم جان فيلار الفرنسي، حيث تتم مشاركة الجماهير كلها في الاداء على نمط من انماط العودة الى احتفالات مسرحية شعبية دينية في مصر الفرعونية في ايزيس واوزوريس، او حفلات التتويج او في الاعياد العامة، وعلى نمط قريب من بعض انماط المسرح الديني في القرون الوسطى، خاصة مايتعلق منه بكرامات القديسين وبعض مسرحيات الاسرار وسأستعرض بعض هذه النماذج التي تغني الأشكال المسرحية العربية بأنماط من:

المناسبات الاحتفالية — الاحتفالات الجماهيرية — والحفلات الاجتماعية ذات النكهة المسرحية، مما يساعد على تمييز أشكال الظاهرة وتحديد ههنا في اطارها الديني والدنيوي.

١ - عاشوراء ونصوص التعزية :

لا يوجد خلاف بين الباحثين في بدايات المسرح العربي والاسلامي حول الامكانيات المسرحية الكبيرة التي تتوافر في احياء الجماهير لمناسبة عاشوراء في معظم البلدان الاسلامية . والتي تعاد فيها - بأشكال واساليب مختلفة - احياء ذكرى آلام الحسين واستشهاده . وتعتبر الايام العشرة التي تحيا في كربلاء كل عام من أكثر الاحتفالات الدينية الاسلامية قربا من المسرح الجماهيري العام - سواء بأساليب تقديمها أو بتأثيرها على الناس .

٢ - احتفالات المولد النبوي :

وهي احتفالات مستمرة منذ قرون عديدة ويشير آدم ميتز الى انه « اول من احتفل بمولد النبي (صلى الله عليه وسلم) احتفالا عظيما هو - كما يقال - الامير ابوسعيد مظفر الدين الاربلي المتوفى ٦٣٠هـ - ١٢٣٣م وفي ذلك العيد كانت العادة جارية بقراءة السيرة النبوية مع ايثار الكلام في قصة المعراج (٦) .

٣ - السيارة وموسم جمعة برزة (او خميس المشايخ) :

وهي احتفالات جماهيرية عامة يشارك فيها بالدرجة الاولى اتباع الطرق الصوفية ، ومن المعروف ان معظم الناس في العهد العثماني المتأخر كانوا يهتمون بالطرق الصوفية ويعلنون انفسهم اتباعا لها . وكل مشايخ الطرق يستفيدون من المناسبات العامة ليرزوا انفسهم وقدراتهم وليستقطبوا مريديهم . والسيارة اقرب ماتكون الى انماط احتفالات اتباع الطريقة القلندرية (٧) من الطرق الصوفية رغم ان المشاركين فيها من اتباع طرق اخرى يشاركون في السيارة بأزيائهم وتحت اعلام ورايات طريقتهم .

٤ - الكرك أو الكرج :

من الالعاب والتسلية الاجتماعية الجماعية ، التي تمت الى الظاهرة المسرحية بصلة « الكرك أو الكرج » واللفظة على ما يبدو فارسية معربة .

والكرج مثل المهر يلعب به وينقل عن ابن خلدون قوله: «الكرج: تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة باطراف اقبية يلبسها النسوان، ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرونها ويفرون ويثاقفون (٨) وهذا النوع من اللعب القديم كان معروفا لدى عرب الجاهلية، لانه كان رائجا مع ظهور الدعوة الاسلامية».

وبعد ... هل نما في نفوسنا غرس اقتناع بوجود مقومات وامكانات مسرحية في تراثنا العربي، ماكان يستخدم منه لاداء اغراض الفن ووظيفته، ومايمكن ان يستغل منه لمثل هذا؟

انني ممن يقولون بـ «امكان ذلك» بالنسبة للاول ويجدوى التفكير والعمل بالنسبة للثاني، مع حرصي على تأكيد تمايز الشخصية العربية عن سواها في التفكير والتعبير، في التأثير والتأثير، في اسلوب الفرجة ونقل الخبرة، وابداع اوعية نقل ذلك وشروط تحقيقه — وانا ممن يرون ان هناك امكانات كبيرة لاستغلال اسلوب «الفرجة العربية» بالطريقة التي يرتاح اليها العربي ويجد نفسه ومتعته فيها، وذلك بابتداع اشكال جديدة، وبالبحث لابتداع اشكال جديدة في البنية المسرحية للنص وفي اساليب تقديم العرض وتوصيل محتواه وتحقيق قيم الفن واغراضه التي يراد تحقيقها، بنية واسلوب يأخذان بالاعتبار تكوين ومزاج الفرد والجماعة في المجتمع العربي، مع حرص على الاستفادة — من أجل التعرف على ذلك التكوين والمزاج — من التراث ومعطيات الواقع المعيش، من علاقات مجتمعا وسلوك أفراده.

وانني ممن يزعمون بامكانية توافر مثل ذلك، وممن يزعمون ايضا بجدوى وبضرورة العمل من هذا المجال. ولايعني هذا انني اعترض على الشكل العام للدراما، الذي ورثته الانسانية عن الاغريق خاصة والاوربيين عامة، فطوره آنا وعبرت عن نفسها في اطاره في اغلب الاحيان، ووجدت مع ذلك نفسها ومشكلاتها ومقومات شخصية لها ولفنونها في هذا الشكل الذي لم

يعد ملكا لأحد. اقول ان توقي للبحث، نظريا وتطبيقيا، بمنهج علمي، عن شكل عربي للدراما، باستلهام التراث اشكالا ومضامين، وباستلهام ماتزخر به الحياة الاجتماعية العربية من مقومات خصوصية تمايزها من سواها من الأمم، له ما يبرره من وجهة نظري، وليس ضربا من السير على غير هدى في مجهل لا يفيد الولج فيه.

واذ أقف عند هذا الحد في هذا البحث، اشعر بأن حماسي لاستئناف العمل في هذا المجال اكثر مما كانت عليه عند الابتداء فيه، وان لي الى هذا المجال لعودة، ان شاء الله. وهو المعين ومنه التيسير.

(١) يمكن الرجوع الى كتابي الظواهر المسرحية عند العرب للوقوف على ذلك — منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨١م.

(٢) انظر الظواهر المسرحية عند العرب، والرسالة البغدادية — تحقيق عيود الشالجي — مطبعة دار الكتب ١٤٠٠هـ — ١٩٨٠م.

(٣) قصص العرب (جمع) محمد احمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم — منشورات دار الفكر ١٣٩٩هـ — ١٩٧٩م.

(٤) تراث الاسلام تصنيف شاخب وبوزورث ص ١٦٤ — ١٦٥ منشورات مجلس الفنون والآداب عام ١٣٩٨هـ — ١٩٧٨م الكويت.

(٥) مقامات بديع الزمان الهمذاني ص ١٠٥.

(٦) الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري تأليف آدم ميتز ترجمة د. محمد عبد الهادي ابوريدة، ص ٢٨٥ منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة — الطبعة الثالثة عام ١٣٧٧هـ — ١٩٥٧م.

(٧) فرقة غير نظامية انتشرت في القرن الثاني عشر في جميع انحاء العالم الاسلامي الشرقي، يتجول اتباعها في الطرقات وشعور رؤوسهم ولحاهم وحواجبهم مخلوقة، ويتنقلون على اقدامهم من مكان الى آخر بالرايات والبطول. د. ليلي صباغ — المجتمع العربي السوري في مطلع العهد العثماني ص ١٩٠ مطبوعات وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق.

(٨) الحضارة الاسلامية — آدم ميتز ج ٢ ص ٢٨٥.



تعقيب

د. محمد رجب النجار

على بحث

جذور درامية ومسرحية
في الوطن العربي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قبل أن نناقش الباحث الفنان الأستاذ علي عقلة عرسان في هذا البحث، وفرضياته ومنهجه ونتائجه، ينبغي أن ننوه بأن هذا البحث هو استمرار لطريق علمي، وآخر فني اختطهما واخلص لهما منذ وقت ليس بالقصير، سواء أكان ذلك في انتاجه العلمي الذي تجلّى، أكثر ما تجلّى، في كتابه المعروف «الظواهر المسرحية عند العرب»، أم في ابداعه الفني المسرحي، وهذا يجعل منه واحدا من أكثر المهتمين، نظريا وتطبيقيا، علميا وابداعيا، بهموم المسرح العربي وقضايا الفكرية والابداعية والتراثية، ومن ثم أرجو أن يتسع صدره لمناقشته في هذا البحث الذي لمحت بين سطوره انه جزء من مشروع كتاب له في نفس الموضوع.

يهدف هذا البحث الى «إمكانات تقصي مقومات المسرحية وتحقيقها في التراث العربي الاسلامي، ولتحقيق هذا الهدف شرع الباحث أو انصرف، جل اهتمامه ، كما يقول الى تناول نصوص في التراث المروي والمكتوب، والوقوف على بعض ما في المناسبات والنصوص الدينية، ومظاهر الحياة الدنيوية في مجتمعنا العربي من احتفالات جماهيرية ذات طابع مسرحي، التمس فيها مقومات المسرح وروح الدراما وامكانات المسرح»، ومن ثم فقد توقف في بحثه عند مجالات ثلاثة هي :

١ - القصص والمرويات التراثية المكتوبة.

٢ - احتفالات ومناسبات دينية.

٣ - احتفالات شعبية متنوعة.

ولنتوقف نحن بدورنا عندها، ولنبدأ بالجمال الأول الذي ركز عليه الباحث معظم دراسته أعني مجال القصص والمرويات التراثية المدونة لنرى الى أي مدى يمكن أن نتفق معه في كونها كما يقول «قصصا يتجلى فيها حس مسرحي وروح درامي ظاهر، يتم عنهما أو تكاد تجسدهما مشهدية درامية واضحة المقومات والمعالم، عامرة بالفعل، مفعمة بالحيوية، تتوافر فيهما إمكانات المسرح» (البحث ص ٣).

وسبيل الباحث إلى تحقيق ذلك وتأكيد أمران : أحدهما اختياراته المتنوعة الخصبة لأنماط قصصية مختلفة في التراث العربي المدون بعضها — من حيث الحدث — بسيط أو مركب، وبعضها — من حيث الأصل — شعبي مجهول القائل أو رسمي معروف القائل، وهي تتنوع فنياً على النحو الآتي : هي : القصص الاخباري (مثل قصة الصوفي المتحمق) والحكايات المرحية (الفاحشة) التي تعرف في التراث العربي باسم النوادر (مثل نادرة الحسن بن هانئ مع العبد الأسود) وقصص الصوفية (الشيخ صنعان) والرسائل القصصية (التوايع والزوايع) وحكاية الحيوان المؤلفة

والمترجمة (الاسد والغواص، والملك والطائر فنزه من كليلة ودمنة) والقصص المقامي (المقامة البرقعيدية) والقصص الشعبي الديني (قصة المعراج) والآخر: إعادة كتابة هذه القصص حرفياً ودون تغيير على الشكل المسرحي المعروف، ووسيلته البارعة في ذلك أن يقسم لغة الحكاية أو القصة الى ثلاثة أقسام هي: اللغة الوصفية؛ واللغة الحوارية، واللغة السردية، أما اللغة الوصفية (وهي التي تتضمن تحريك الممثل - تجديد المكان - تعيين الزمان - الملابس - الاضاءة - الموسيقى - المناظر أو الديكور والأثاث المسرحي والأدوات والأكسسوار.. الخ) فهي التي توزع على أول الفصول والمشاهد لتكون بمثابة «توجيهات لمخرج المسرحية، يسترشد بها عند العرض المسرحي».

وأما اللغة الحوارية، فيضعها -دون تغيير يذكر- على لسان شخصيات الحكاية، على شكل حوار مسرحي، كل جملة فيه أمام اسم قائلها مباشرة، بدلاً من الطريقة القصصية المعهودة: (قال / قلت : سأل / سألت : أجاب / أجبت).

أما اللغة السردية -حين لا يكون منها بد لاجتياز مسافات مكانية أو زمانية عادة، أو تكون اختزالاً لبعض الأحداث والوقائع- فإنه يضعها على لسان راوٍ مستقل، يمكن أن يظهر على خشبة المسرح، بين المشاهد، كلما دعت الحاجة إليه.

وبهذه الطريقة يمكن أن تتحول -في ضوء هذا التوزيع- كل قصة في التراث العربي الى نص مسرحي صالح للعرض على خشبة المسرح، وهي نتيجة خطيرة ذات حدين، كما سنرى في نهاية هذا التعقيب، مثلما هي مغامرة جريئة، ولصاحبها الحق كل الحق في أن يخوضها، وليس لنا إلا أن نحتكم إلى نتائجها، أعني إلى مقدماتها ونتائجها وأعني بمقدماتها تلك الدراسة العلمية الكاشفة عن الإمكانيات الدرامية في كل قصة على

حدة، وأعني بنتائجها، النماذج والنصوص القصصية التي أصبحت في ضوء المغامرة التطبيقية للأستاذ عرسان، نماذج ونصوصاً مسرحية في التراث العربي، مع العلم بأنني سأتناقش مؤقتاً عن بدهية يعرفها المسرحيون جيداً وهي أن العمل المسرحي، فن يخلق على المسرح ولا يخلق خارجه، أي لا وجود حقيقياً له إلا فوق خشبة المسرح وبحضور الجمهور كما سأتناقش أيضاً عما صادفني أول الأمر من اضطراب في فهم عنوان البحث، أعني الفرق بين الدرامية والمسرحية ولعل هذه فرصة أدعوكم فيها إلى تبني مشروع عمل معجم مسرحي عربي / قومي .. أو موسوعة ... (أنا أعرف أن هناك نماذج ولكنها قامت على جهود فردية). ولنبدأ بمناقشة النص الأول:

١ - الصوفي المتحمق:

لا يعدو أن يوحي النص بأنه مشهد تمثيلي يقوم على حوار لغوي ساذج بين متحمق وعدد من الصبية، أمام جمهور متعصب لبني العباس .. ولما كان التأثير الدرامي المنشود هنا هو القدح في الأمويين دون العباسيين، فقد غَضَّت الخلافة العباسية أبصارها عنه (مقابل هذا الكسب الإعلامي والدعاية السياسية لهم) أما أن يدعى هذا الشيخ الصوفي الحماقة، فهو أمر مبرر، حتى يتجنب أذى أنصار بني أمية، أو خصوم العباسيين .. وفيما عدا ذلك، فكل شيء ساذج، فلا قصة، ولا حدث، ولا فعل، أي لا أزمة ولا ذروة ولا كشف ولا انقلاب، ولا تعقيد ولا حل، ولا حدث صاعداً أو هابطاً، إلى غير ذلك مما نعرفه من عناصر تركيب النص المسرحي، باختصار، لا مفارقة درامية في هذا المشهد التاريخي، ذي الطابع التمثيلي البدائي. (وأنا أحاكم النص هنا كما أعده الباحث).

٢ - الحسن بن هاني والعبد الأسود:

حكاية مرحة رائعة، من تلك الحكايات أو النوادر الكثيرة التي نسجت

حول شخصية أبي نواس ونوادره الجنسية، وصفها الباحث بقوله: لم تمثل، ولكن يمكن أن تمثل.. فهي قصة طريفة يؤديها حوار رشيق بأسلوب شائق، ويمكن الوقوف على حدث تام وترباط شخص في هدف، وفعل نحتاج في أدائه للكلمة والحركة وهناك مكان.. إلى آخره.

وهذا صحيح في مجمله.. شأنها في ذلك شأن أية قصة عربية أو غير عربية، يمكن أن نطبق عليها منهج الباحث في الإعداد المسرحي.. ومن هنا تفتقد خصوصيتها التراثية وخصوصيتها القومية معاً، فما دامت لم تمثل كما يقول، فقد فقدت بذلك قيمتها التاريخية، ذلك أن عبقرية المسرح — كما نعرف جميعاً — تتركز في العرض أمام الناس بالناس، وليس في تخيل هذا العرض، أو إمكانية تمثيله.

٣ — حكاية الشيخ صنعان:

قصة رمزية رائعة من قصص الصوفية وكراماتهم، تنطوي على بذور درامية خصبة، شأنها في ذلك شأن عمل قصصي جيد، يمتلك خصوصية الفن القصصي، لا المسرحي، ومن ثم فاعداها، على النحو الذي قام به الأستاذ عرسان، يمكن أن يتحقق أيضاً في كثير من قصص التراث الصوفي — وما أكثره — وحينئذ يتحول نفسه التراث القصصي الصوفي — التعليمي الكبير، بفضل هذا التناول الذي يقوم به الأستاذ عرسان إلى تراث مسرحي هائل، دون أن ندري، كما تنسحب هذه النتائج على سائر النتاج القصصي التراثي — وما أضخمه — فيصبح تراثاً مسرحياً يفوق تراث أمة كالليونان، مثلاً، وهذا أمر منافع لطبائع الأشياء، على حين أن ندوتكم الموقرة تناقش: هل عرف العرب أصلاً أم لم يعرفوه.

تبقى ملاحظة أخرى ترتبط بالحوار، فعلى الرغم من أن الباحث عمد إلى حذف كبير من الحوار الذي ورد على لسان بطل الحكاية — وهذا دأبه

في كثير من القصص والحكايات — فقد كان بمقدوره أن يحذف أكثر من ذلك .. إذا شاء أن يلتزم بالحوار الدرامي، بمعناه الفني الدقيق.

٤ — رسالة التوابع والزوابع :

وصف الباحث هذه الرسالة بقوله : « أنها تمتلك من حيوية الحدث وحضور الشخصيات ووضوحها وتمايزها، وتأثير الفعل وقوته والقدرة على التحصيل والتجسيد، ما يجعل فيها من مقومات العمل المسرحي الشيء الكثير، الأمر الذي يسمح لنا بالنظر فيها من هذه الزاوية بارتياح وحماسة ».

وليسمح لي الباحث أن أخالفه هذا الشعور أو النظر فيها بارتياح وحماسة، لأكثر من سبب، أن ما تمتلكه الرسالة من هذه المقومات، لا يغير من طبيعتها القصصية، ولا ينهض دليلاً على كونها « عملاً مسرحياً » .. وحتى لو سلمنا — جدلاً — بهذه الإمكانات، فإنها إمكانات مبتورة لسبب بسيط أن هذه الرسالة لم نعثر عليها كاملة حتى اليوم .. فكيف إذن تتحقق فيها وحدة الفعل الدرامي (بداية — وسط — نهاية) الذي هو جوهر الدراما أو روح التمثيل الصحيحة، وهذا من شأنه أن يجعل الصياغة المسرحية لها مفتقدة لوحدة الطابع العام، ووحدة الأثر العام التي لا غنى في كل نص مسرحي ناضج . ما دام الباحث قد اعتبرها كذلك.

ان الجزء الذي وصلنا من هذه الرسالة، برواية ابن بسام من كتابه الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لا يوحي لنا بأي حدث أو بالأحرى (فعل)، بالمعنى الدرامي، فضلاً عن تناميته وحيويته واكتماله وتمامه .

فهو — هذا الجزء — لا يعدو كونه عدداً من الفصول أو المشاهد المكررة، يلتقي فيها ابن شهيد بتوابع الشعراء، ثم توابع الكتاب، ثم نقاد الجن، ويدور فيها الحوار على وتيرة واحدة، يسمع منهم شعراً ونثراً،

ويسمعون منه شعراً أو نثراً، فيعجبون به ويجيزونه على وتيرة واحدة أيضاً فكلهم يردد في بساطة شديدة عبارة واحدة مكررة هي : لله درك، اذهب فقد أجزتك»... والهدف الفكري الوحيد أو المغزى العام، لهذه المشاهد المتكررة، هو تأكيد الذات الفردية المتضخمة لابن شهيد، بهذه الحيلة الفنية لإثبات تفوقه على معاصريه بشهادة كبار الشعراء والكتاب من القدماء حتى يكون شاعراً لكل العصور.

وحين نتأمل إعداد الأستاذ عرسان لهذه الرسالة القصصية، في المشهد الأول الذي يلتقي فيه ابن شهيد بشعراء جاهليين واسلاميين يحق لنا أن نسأله أين في هذا المشهد حقيقة ما وصفه، بقمة الصراع وقمة الحدث «التي توافرت هنا؟ وبالمثل يمكن لنا أن نسأل السؤال نفسه في المشهد الثاني والأخير الذي أعده الباحث»، وفيه التقى ابن شهيد مع كبار الكتاب.. وليس فيه أكثر من مجموعة من الرسائل النثرية التقليدية، رسالة في وصف الحلواء، وأخرى في وصف الثعلب والبرغوث وهكذا. ولكي يعد الأستاذ عرسان هذين المشهدين أو الفصلين، اضطر إلى حذف صفحات بأكملها دون جدوى.. ثم توقف من إعداد الفصل الثالث الخاص بنقاد الجن وحسنأ فعل، فموضوع هذا الفصل الذي يقوم على الموازنات الشعرية، وعلى السرقات الأدبية التي لا يفتضح صاحبها، لا يعدو أن يكون مناظرة أو محاضرة علمية بين نقاد متخصصين. أما أمتع فصول هذه الرسالة، وكان يمكن أن يكون بعيد المغزى، عميق الفكاهة، فهو الفصل الخاص بحيوان الجن الذي «يتعاطى» الأدب، وفيه شرع ابن شهيد ينتقد معاصريه من المتأدبين والمتفهمين، رامزاً لهم بالبالغ والحмир والأوز الأحمق على نحو مباشر يكاد يفضح فيه عن أسمائهم، ومن هنا كان يمكن أن يستمد هذا الفصل الرامز حيويته ودراميته أيضاً لولا أنه مبتور لضياعه مع الجزء المفقود من هذه الرسالة القصصية الأندلسية.

يمضي الاستاذ عرسان بعد ذلك في وصف هذه الرسالة، فيراها تتسم «بحيوية في الحوار، ورشاقة، بل كل خفة تليق بالجو الخيالي». والحق أنني لا أرى ذلك أيضاً، فالحوار، على لسان الشخص هنا. ليس إلا حواراً تمهيدياً لخلق المناسبات الشعرية التي تلقى فيها القصائد والرسائل التي سردها ابن شهيد لنفسه، أما بخصوص الجو الخيالي في هذه الرسالة، والذي كان بمقدور ابن شهيد أن يخلق بواسطته ما تتوق إليه من عناصر الإبهار والدهشة التي كان يمكن أن نتوقعها من خلال مصاحبة ابن شهيد في رحلته الى عالم الجن، أو جنة عبق، فهي أضعف ما في هذه القصة الرسالة. فهو «ابن شهيد» لم يوفق في تصوير عالم الجن، وغرائب أرضه وخلقه، وما اشتهر عنهم من القدرة على الحولة والحولة والأتان بالخوارق التي يعجز عنها الأناسي، فما نرى من أحوالهم العجيبة إلا لمحات باهتة، تتضاءل إلى جوار عنصر الخارق المدهش في الحكايات الخرافية أو الفيري Fairy Tales كذلك لا أدري إلى أي مدى — بعد هذا كله — يمكن أن نتفق مع الأستاذ عرسان في قوله: «وأنا أزعم أن هذا النص يقدم على المسرح فينجح، ولا يكون لخاصة الخاصة، بل يحذب الخاصة وبعض العامة. وربما كان جماهيرياً إذا حالف التوفيق إخراجه وتمثيله» ورغم أنه لم يغيب عن ذهني تجربة اريستوفانيس في مسرحيته المعروفة «الصفادع». (ظهرت سنة ٤٠٥ ق.م).

وأخيراً عقد الباحث مقارنة تاريخية بين رسالة التوابع والزوابع، ورسالة قصصية أخرى معاصرة لها، هي رسالة الغفران الشهيرة لابي العلاء وكنت أتمنى، لو أنه وقف عندها أو أشار إليها باعتبارها تجربة مسرحية جديدة تم إعدادها بطريقة مماثلة، لتجربة الأستاذ عرسان التي ناقشنا الآن، أي صب العمل القصصي السردى — دون تغيير — في قالب المسرحي المعروف.. (حيث تتحول اللغة الوصفية في القصة الى توجيهات للمخرج،

وحيث اللغة السردية تقال على لسان راوٍ مستقل، وهو هنا أيضاً أبو العلاء، وحيث اللغة الحوارية تنسب إلى قائلها باسمائهم مباشرة). وقد قامت بهذه التجربة في سنة ١٩٧٠، الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ونشرتها في بيروت ١٩٧٢، تحت عنوان خارجي هو «جديد في رسالة الغفران، نص مسرحي من القرن الخامس الهجري» وقد رأت في هذه الرسالة «نصاً مسرحياً فريداً ليس له سابقة في التراث العربي»، على تعبيرها، وقد بلغ بها الحماس ذروته في صياغتها للعنوان الداخلي فجعلته هكذا «مسرحية الغفران في ثلاثة فصول من تأليف وإخراج أبي العلاء المعري»، هكذا بالحرف الواحد، ومن ثم فقد بات أبو العلاء — أيضاً في رأيها — أول مخرج مسرحي عربي مسلم في تراثنا العربي. ترى ماذا كان يمكن أن يكون عليه رأى الأستاذ عرسان، لو أنه وقف بالتقويم عند هذه التجربة المسرحية، باعتباره باحثاً وفناناً مسرحياً؟ هل كان سيقنع حقاً بأن أبا العلاء المعري رهين المحبسين يمكن أن يكون مؤلفاً ومخرجاً في وقت معاً؟

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٦ - المقامات:

تطرق الباحث بعد ذلك إلى دراسة المقامات عند كل من قطبيها الهمداني والحريري، بحثاً عن إمكاناتها الدرامية التي تصلح «للأداء المسرحي المعاصر» على حد تعبيره. ومن الغريب أنه حدد وظائفها وغاياتها بأنها «أدبية لغوية» شأنه في ذلك شأن معظم الباحثين المتأثرين بالمدرسة السلفية في الجامعات العربية.. ودعوني أسألكم — أيها المسرحيون — هذا السؤال: هل خطر على بال أحد منكم هذه الوظيفة اللغوية / التعليمية عندما شاهد تجربة الطيب الصديقي مع مقامات الهمداني على المسرح، أو تجربة التلفزيون الاردني مع مقامات الحريري؟ ثم هل عجز التراث العربي بكل نصوصه الشعرية والنثرية جاهلية أو إسلامية أو أموية أو عباسية عن أداء

هذه الوظيفة المدرسية أو التعليمية (اللغوية والأدبية)، قبل أو بعد ظهور فن المقامة؟ ان رواج فن المقامة، لم يكن أبداً لهذه الغاية اللغوية.. التي أراها فرية كبرى لحقت بهذا الفن وأودته منذ وقت طويل، ومن الغريب، أن هذا الفن حينما أراد أن يسترد عافيته ووظائفه القصصية على يد المويلحي في أحاديث عيسى بن هشام كان الزمان غير الزمان، فزاحمتها فنون جديدة، أهمها فن القصة القصيرة التي هي في رأيي امتداد حي لهذا الفن العربي الفريد.

إن المقامة في رأيي المتواضع، هي نمط قصصي مميز من ابداع الخاصة، يُعالج قضايا العامة، بلغة الخاصة، في ضوء هذا التعريف تصبح الوظيفة الجمالية والاجتماعية، القصصية والنقدية *، هي الغاية ولغة الخاصة المعجمية الموسقة هي الوسيلة... دفع إلى التوصل بها عوامل تاريخية وأدبية ونفسية واجتماعية لا مجال لذكرها هنا.. (إلا بشيء من الإيجاز. منها أن القصة نمط فني مرفوض من الحكومات النقدية والأدبية آنذاك، باعتباره من فنون العامة والسوقة والدهماء والسفهاء، غير أن الشعر العربي في الوقت نفسه، لم يتطور فيما اعتقد تطوراً فنياً موازياً لتطور المجتمع والحياة الاجتماعية. ومعنى هذا أن الشعر العربي، كنوع أدبي قد عجز في التعبير عن حاجات الإنسان، ومتطلبات المجتمع، بشتى فصائله وطبقاته، كما عجز عن التعبير عن مشكلات الحياة التي تعقدت كثيراً في فترة ازدهار المجتمع العباسي حضارياً، الأمر الذي أدى إلى ارتفاع شأن النثر الفني (القصصي خاصة) على الشعر منذ أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجريين مما أدى إلى اغراء كبار الأدباء والشعراء بكتابة القصة، استجابة للواقع الجديد آنذاك. وتلبية لدوافع اجتماعية ونفسية

* يقصد بالنقدية نقد الواقع، وإبراز العيوب والسلبيات الدقيقة، الشائعة في الحياة اليومية وفي طبائع الناس وفي مساوئ المجتمع.

جديدة، ترى القصة وعاء أو شكلاً فنياً جماهيرياً ملائماً للتعبير عنها شريطة أن يحمل بصمات الخاصة الذين شرعوا يكتبون القصة فعلاً. ولكن تحت مصطلحات جديدة، هي المقامة، لسرد حكاية أو قصة قصيرة، والرسالة (القصصية) لسرد حكاية أو قصة طويلة، مثل رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، ورسالة الغفران، ورسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء، ورسالة حي بن يقظان لابن طفيل، وغير ذلك من رسائل قصصية، أبى مؤلفوها، أن يطلقوا عليها مصطلح قصة الشائع بين العامة والسفهاء. وثمة ملاحظة لا بأس من الاستطراد إليها، هي أنه إذا كان مبدعو المقامات قد عمدوا في مقاماتهم (والمقامة هنا رحلة واقعية في قلب المجتمع) إلى أحداث نوع من (الغربة) التعبيرية في نقد الواقع «المألوف» ومن هنا كان توسلهم بالعبارات الموسقة والتراكيب الغريبة أو الطريفة، والمفردات المعجمية أو شبه المعجمية أحياناً لتحقيق الشعور بالدهشة والتعجب (وما يحدث العجب يحدث اللذة). فإن مبدعي الرسائل القصصية — وهم من كبار شعراء الخاصة وأدبائها — قد عمدوا في رسائلهم إلى تحقيق هذه (الغربة) والدهشة والتعجب من خلال رحلاتهم الخيالية خارج المكان والزمان، فخرج أبو العلاء بطله في الغفران إلى عالم السماء، وهبط ابن شهيد إلى عالم الجن، وأعتزل ابن طفيل بطله حي بن يقظان في جزيرة مهجورة تماماً، حيث المكان المطلق والزمان المطلق. ومن الجدير بالذكر، أن مبدعي هذه الرسائل القصصية يجمع بينهم جميعاً الإيمان بسيادة العقل، مثلما يجمع بينهم أيضاً روح التمرد والشك والثورة على واقع زمانهم ومجتمعهم ومعطيائه وقيمه الثقافية والحضارية السائدة، ومن هنا كان الحسّ الدرامي لديهم عميقاً، وكانت لديهم الجرأة الكافية، لاتخاذ القصة (فن العامة) شكلاً فنياً مناسباً للتعبير الدرامي في نتاجهم الأدبي).

ولعل الأصل الشعبي الذي تطور عنه فن المقامة، بوظيفته القصصية،

يؤكد التعريف الذي ذهبت إليه، فهو فن تطور من أدب المكدين وحيل الشطار والاعيب العيارين، ومواقفهم الساخرة في مواجهة المجتمع الذي لفظهم ولفظوه، وفلسفتهم الممرورة في نقد «هذا الزمان الزور» كما عبرت عنها أشعارهم الذائعة وحكاياتهم الرائجة، وأنماطهم البشرية المعروفة وكثير منهم كان من الشعراء والأدباء الذين شاء حظهم العاثر أن يجيئوا في زمان كسدت فيه بضاعة الأدب إلى الحضيض.. وبرغم ذلك لم يفقدوا تعاطف بعض الخاصة معهم ومنهم الهمذاني نفسه الذي كان معجباً أشد العجب بشخصية أبي ولف الخزرجي ويحفظ أشعاره ويستشهد بها وبمواقفه وحكاياته الطريفة في مقاماته، ومن هنا حملت مقامات الهمذاني — بعد أن ارتقى بها إلى أدب الخاصة — أبعادها القصصية، وعناصرها الدرامية، وشخصياتها النمطية، التي تنم عن جذورها الشعبية، كما أن المقامة لم تستطع أن تتخلص منها، إذ ظلت عبارة «حدثنا» في كل مقامة تشي بهذا الأصل الشعبي الذي يشير إلى المشافهة والمحاورة والارتجال. وحيث الحديث يقرر قواعد السلوك الفردي والجماعي، في الحياة وفي الفن على السواء.

واعتقد أن هذا التعريف الذي ذهبت إليه يثلج صدر الذين يرون في المقامة فناً عربياً أصيلاً من فنون القول الدرامية التي يزخر بها التراث العربي. ذلك أن التعريف الشائع الذي يجعل منها معرضاً لغوياً ونحوياً وبلاغياً وبديعياً يسلبها في الواقع قيمتها القصصية المميزة. ويجعل الغاية القصصية فيها حينئذ مجرد قالب خارجي مفتعل لجمع هذه الشعبات اللغوية والأدبية التي تصادفنا على لسان أبطالها في كتاب تعليمي مزعوم.

يبقى أن أشير هنا إلى أن الدراسة الأدبية للمقامات، التي قام بها الأستاذ عرسان، كاشفاً من خلالها عن العناصر الدرامية الكامنة في فن المقامة، هي دراسة تتسم بالنضج والوعي العميق بطبيعة الفن المقامي.

٥ - قصة الأسد والغواص، وحكاية الملك والطائر فنزه :

ينتخب الباحث بعد ذلك حكايتين رمزيتين من حكايات الحيوان. أحدهما لمؤلف عربي مجهول، هي قصة الأسد والغواص، والأخرى مترجمة في كليلة ودمنة، هي «الملك والطائر فنزه» ويخصصهما بالدراسة النظرية، متقصياً في كل منهما ما تحمله من إمكانات مسرحية «في بنيتها وحوارها وقصتها وموضوعها وشخصوها» برغم أنه يرى صعوبة في تقديم نص قصة الأسد والغواص على المسرح المعاصر، تقديماً يناسب العصر الحديث، مبرراً ذلك «بجنوح حوارها - على حد تعبيره - إلى احتواء الحكمة، وبعد غوره في الفكر والتجربة السياسية، مما يجعلها من ذلك الأدب الخاص الذي يتمتع الخواص، ويحتاج من القارئ العادي إلى صبر ومثابرة حتى يتأتى له فهمه ويأتي على خلاصته وثماره» وأنا لا أدري من أين يأتي له الإحساس بالصعوبة، فهل احتواء الحوار المسرحي - بلسان الحيوان - على الحكمة والمغزى الفكري والسياسي العميق يحول دون فهم العامة للعمل المسرحي؟! 

إن حكاية الحيوان، في التراث الشفوي أو المدون، هي بطبيعتها نوع من التمثيل الكنائي Allegory والحيوانات فيها ليست إلا أقتعة وحيدة الرمز (أحادية الرموز) أي أنها رامزة لطبائع ونماذج بشرية معروفة، وشبه ثابتة وتؤدي أحداثاً ووقائع إنسانية، بل هي أكثر واقعية من البشر في كثير من الأحيان، ومن ثم فظهورها على خشبة المسرح بحوارها الرمزي العميق، لا يحول دون فهم العامة لهذا النوع من الحكايات، وما يجري على ألسنة أبطالها من حوار، ذلك أن حكاية الحيوان في التراث العربي المدون، منذ كليلة ودمنة، مروراً برسالة تداعي الحيوانات على الإنسان لإخوان الصفا وانتهاء بكتاب فاكهة الخلفاء، ومفاكهة الظرفاء لابن عربشاه المتوفى سنة ٨٥٤ هـ هي جميعاً شبه ثابتة الرموز، إذ تعكس غالباً جدلية الصراع بين

السيف والعقل، بين الملك والفيلسوف، بين الحكام والمثقف. ولهذا فأنا غير مقتنع تماماً بصعوبة تقديمها — إذا احسن إعدادها — على المسرح الحديث.

إنني لا أختلف مع الأستاذ عرسان في أن حكاية الأسد والغواص في نسختها التي تعود إلى سنة ٥٣٠ هـ، هي «حكاية عربية إسلامية بنيةً وفكراً وأصالة معنى»، ولكنني لا أتفق معه في أن مؤلفها المجهول قد تأثر بكتاب كليلة ودمنة وإنما أكاد أجزم أنه تأثر بعمل عربي آخر، هو «رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان» لأكثر من سبب:

أ — إن العاملين متفقان في التأليف الجمعي، فالأسد والغواص لا تنسب إلى مؤلف فرد، معلوم أو مجهول، وكذلك تداعي الحيوانات، برغم نسبتها إلى إخوان الصفا عموماً، فإنها كذلك لا تنسب إلى مؤلف فرد، معلوم أو مجهول.

ب — إنهما متفقان في الشكل أو القالب الفني، فكلاهما رواية قصصية طويلة، وليس مجموعة حكايات قصيرة متداخلة ومتعددة على نحو ما هو معروف في كليلة ودمنة.

ج — إنهما متفقان في الغاية أو الهدف، فكلاهما يعالج قضية سياسية عربية، من منظور فلسفي إسلامي. (الفقيه العالم في مواجهة السلطان الغاشم).

وعلى الرغم من حيوية هذه القضية في تاريخ الإنسان العربي، فإن الباحث يرى أن «هذا النص عموماً ليس من النصوص ذات الطابع الجماهيري الواسع»، مستطرداً بعد ذلك، أو بالأحرى مقارناً إياه بعمل آخر يراه جماهيري الطابع وقد سبق له أن أعده إعداداً مسرحياً هو: «حكاية أبي القاسم البغدادى» أو الرسالة البغدادية وعلى الرغم من أنه لا وجه للمقارنة بين العاملين، فأحدهما من قصص الحيوان، والآخر من القصص الشعبي

الاجتماعي، فإن الذي أريد أن اشير إليه، هو أن الباحث نسب هذه الرسالة البغدادية، حكاية أبي القاسم البغدادى، إلى أبي حيان التوحيدي، وهو أمر لم ينهض به دليل علمي أو تاريخي واحد.. والطريف أنه نسب هذا الرأي الى عبود الشالجي الذي أعاد نشرها مؤخراً، والصحيح ان صاحبه -احقاقا للحق- هو المرحوم مصطفى جواد، بناء على بعض الشواهد اللغوية فقط.

وعلى الرغم من مآخذ الباحث على كتاب كليله ودمنة باعتباره كتاباً مترجماً، دخليلاً من بيئة وثنية غير عربية، فإنه قد عاد فخفف من حدة هذه المآخذ، وأنصف ابن المقفع وجهوده المحمودة في ترجمته الحرة لهذا الكتاب، التي دفع حياته ثمناً لها في ميتة بشعة، واعتقد أنه قد آن الآوان، لننصف عروبة هذا الكتاب، بعد أن عثر على الأصل السنسكريتي له المعروف بالبانجتتترا، وبعد أن أثبتت الدراسات العلمية المقارنة، أن ابن المقفع قد أضاف ما لا يقل عن ثلث حكاياته من حكايات الحيوان العربية الشائعة في التراث العربي منذ العصر الجاهلي، وأكدتها قصص الحيوان في القرآن الكريم وما تولد عنها من حكايات في كتب التفسير وأن ابن المقفع قد توجه بكتابه إلى الإنسان العربي الذي يدرك جيداً أنه يعيش في إطار حضارة عربية إسلامية، واختتم الباحث دراسته النظرية والتطبيقية، بقصة المعراج المنسوبة لابن عباس... وفي ضوءها يلقي الباحث ضوءاً كاشفاً على ما في القصص الشعبي الديني من إمكانات مسرحية وعناصر غنية.. ثم قام الباحث بعد ذلك بتحليل قصة المعراج تحليلاً ممتازاً كاشفاً فيه عن الجماليات التي تجعل من هذه القصة نصاً مسرحياً من الطراز الأول على حد تعبيره هذا إذا سلمنا جدلاً بمنهج الأستاذ عرسان في إعداد التراث القصصي، إعداداً مسرحياً، على هذا الشكل، ومع كل ذلك، فإنني في ضوء القيم الثقافية السائدة الآن، أشك في إمكانية تنفيذه، أو عرضه عرضاً مسرحياً (للمحظور الديني).

نتقل الآن إلى المجالين الثاني والثالث في هذا البحث، بإيجاز شديد، حيث تناول فيهما الباحث بالدراسة بعض الأشكال، أو بالأحرى التشكيلات المسرحية في التراث، كما تمثلت في بعض الطقوس والاحتفالات الشعبية الدينية والاجتماعية التي تتميز بأنها «ذات طابع جماهيري يتجلى في المشاركة في الأداء الجمعي مما يجعلها أكثر قرباً من المسرح الجماهيري العام، سواء بأساليب تقديمها أو بتأثيرها على الناس» من مثل:

أ - عاشوراء ونصوص التعزية :

يرى الأستاذ عرسان، مع سائر الباحثين على أن هذه الطقوس الاحتفالية، وما تتضمنه من نصوص التعزية هي «أنضج شكل من أشكال المسرح الجماهيري في الإسلام» وبعد أن يشرح لنا الأساليب الجماعية ذات الطابع التمثيلي، في احتفالات عاشوراء، يتساءل مستنكراً ومقرراً: هل للفن وظيفة تؤدي أكثر من هذه، وأساليب تأثير تحقق أكثر مما يحدث؟ والإجابة عن سؤاله: أن نعم. هناك وظائف أخرى للفن، ذلك أن مثل هذه الاحتفالات الطقوسية قد توقفت بالعرض المسرحي عند غاياته الدينية. ولم ترق به إلى وظيفته الاجتماعية الفنية.. ذلك أن الفن عامة والمسرح خاصة، يولد، يوم يخرج من رحم الأساطير والطقوس والاحتفالات الدينية ليواجه الحياة مستقلاً بنفسه، وهل بمقدورنا أن نقول عن الجانب التمثيلي الجمعي ضد القوى الغيبية والخفية الذي تمارسه الجماعات البدائية حتى اليوم، أنه مسرح بالمعنى المتعارف عليه، أي بوظائفه الاجتماعية الفنية المعروفة؟.

ب - احتفالات المولد النبوي :

إن الأستاذ الباحث يجيب بنفسه على السؤال السابق حين يتحدث عن احتفالات المولد النبوي، وما تتضمنه من مظاهر تمثيلية يصفها بأنها «ذات

شكل جماهيري، قابل للمزيد من التجديد والتحريك والتطوير ليأخذ طريقه الى تأثيرات أكثر دينوية نستفيد منه ونستوحيه، وبأشكال أكثر تماساً مع الحياة الاجتماعية» فهو —إذن— مدرك للفرق الدقيق بين وظيفة الظاهرة التمثيلية حين تؤدي لغايات دينية، وحين تؤدي لغايات اجتماعية وفنية، ويرى —عن حق— ان الظاهرة التمثيلية، في إطارها الأخير، أي الاجتماعي، يمكن أن ترقى إلى ظاهرة مسرحية، ذلك أن الإطار الاجتماعي هو الذي يحيلها إلى فن خالص.

ج - الكرج أو الكرك أو الفرق :

ليست كما ذهب إليه الباحث بل هي نوع من اللعب القديم —أو بالأحرى— الرقص الذي كان شائعاً في العصر الجاهلي، واستمر يؤدي حتى اليوم في الأعراس وأيام الأعياد وبعض المناسبات الاجتماعية الأخرى، وتعرف هذه اللعبة أو الرقصة في الكويت الآن باسم رقصة الفريسة (تصغير فرس) ويصحب هذه الرقصة الدف أو الرق، والحصان الخشبي الذي ترقص معه المرأة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

د - السيارة وموسم جمعة برزة (أو خميس المشايخ) :

من الطبيعي أن يقف الأستاذ الباحث بشيء من التفصيل عن طوائف الصوفية، التي يراها تعود تاريخياً إلى العهد العثماني. وذلك أنه متحمس جداً لها، ولما فيها من ظواهر تمثيلية نلمحها في حلقات الذكر التي يعتبرها هو شخصياً بأنها «الفن المسرحي الأنضج والأشمل والأتم في تراثنا العربي الإسلامي والدينوي» وللتدليل على هذا الرأي يتحدث عن مواكب السيارة الصوفية التي يراها «أقرب ما تكون إلى أنماط احتفالات أتباع الطريقة القلندرية» وهنا يسمح لي بإبداء بعض الملاحظات :

أ - إن اهتمام الجماهير العربية بالتصوف لا يعود إلى العهد العثماني بل إلى العصر الأيوبي، وأن المد الصوفي بلغ ذروته في العصر المملوكي، لأسباب روحية وسياسية ونفسية واقتصادية واجتماعية لا مجال لذكرها هنا.

ب - أنه لا علاقة ولا شبه بين الطوائف الصوفية وطائفة القلندرية التي ظلت أقلية غير عربية، منبوذة، لقبح هيئة أصحابها، وسلوكهم العدواني، وهلوساتهم الساذجة. ومن ثم كان طبيعياً أن تتبرأ منها جميع الطوائف الصوفية، فكيف تقلدها، كما تبرأت منهم العامة، ولا تزال بقايا هذه الكراهية موجودة حتى اليوم في مصر، حين يوصف إنسان لئيم، بأنه ابن أرندلي، وهو تصحيف لكلمة قلندري هذه.

ج - إن كل الطوائف الصوفية لها تنظيماتها الدقيقة ولا سيما في تشكيلاتها الحركية التي تبدو في مواكبها وأزيائها وأناشيدها وأعلامها وطقوسها، ولها أيضاً أتباعها وجماهيرها المنتمية إليها المتعصبة لها، المؤمنة بمعجزات شيوخ الطريقة أو بالأحرى كراماتهم، (لأن المعجزات والخوارق من اختصاص الآلهة والرسول) فهل معنى هذا أن الفرق الصوفية المنتشرة في أنحاء العالم العربي الإسلامي هي فرق مسرحية؟ أنها في الحقيقة، وبغير مبالغة، ليست سوى ممارسات دينية لا علاقة لها بالمسرح أو هي مجرد شعائر اكتفت بأن تكون كذلك.

ولكي يقنعنا الباحث، بدرامية هذه الاحتفالات الصوفية، ولا سيما احتفال السيارة راح يطلب منا بين الفينة والأخرى أن نتذكر احتفالات جماهيرية أخرى، مثل احتفالات أيزيس وأوزوريس، كنموذج للمسرح الفرعوني، وبمنجزات السيدة مريم العذراء في مسرحية «معجزة المرأة» كنموذج للمسرح الديني في العصور الوسطى.. متناسياً - أي الباحث - أمراً

على غاية الأهمية، أن في هذين النموذجين — الفرعوني والمسيحي — كانت هناك أساطير وقصص تؤدي، وترقى بهذه الاحتفالات الى الظاهرة المسرحية، أما في مثل هذه الاحتفالات أو المواكب الصوفية، فلا أساطير ولا قصص تؤدي، ضمن هذا السياق الاحتفالي .. ومن ثم ألا نرى الأستاذ الباحث، قد بالغ كثيراً في وصف هذا الموكب الصوفي بأنه يتسم «بحيوية الفعل وتنوعه، وتوزعه على كل فئة من المريدين والمشاركين» أن أبسط احتفال في أية قرية عربية، كالمآتم والأعراس، في ضوء هذا المفهوم يعتبر ظاهرة مسرحية، كما أن لقاءنا هذا، في هذه الندوة، وهي بالمناسبة تقام في ظل مناسبة دينية (الاحتفال بدخول القرن الخامس عشر الهجري) يمكن أن تعد ظاهرة مسرحية.

(وقد توافر لهذا اللقاء، تشكيل وتنظيم وحوار وموضوع للحوار، ومكان وزمان .. الخ) أن مثل هذه المواكب والاحتفالات الدينية والاجتماعية — في نظري — هي في أحسن الأحوال وأكثرها تفاعلاً وبرغم افتقارها للفعل المسرحي ليست إلا صورة بدائية متضمنة لفن درامي .. يمعناه العريض. وأنا لا أعتقد أن شيئاً من هذا يمكن أن يكون غائباً عن فطنة الأستاذ على عقله عرسان وخبرته العلمية وتجربته الفنية الطويلة ولكن ما دام يدافع عن قضية حيوية عادلة — هي قضية البحث عن الجذور الدرامية والمسرحية في التراث العربي وهي كثيرة — فما مبرر تلك النزعة الخطابية والتبريرية التي اتسم بها بحثه، وقادته إلى مزالق وعرة، ومبالغات يمكن أن تؤدي بقضيته، أو على الأقل تؤدي — في نظري — إلى تشويه الدوافع النبيلة وراء هذا البحث وتؤدي إلى نتيجة عكسية تؤكد قول القائلين بأن العرب لم يعرفوا المسرح، باعتباره ظاهرة فنية تعبيرية بل باعتباره كذلك ظاهرة وجودية، نابعة من وضع الإنسان في مجتمع، ووضع للمجتمع بإزاء تحديات تنبع من داخله أو تأتيه من خارجه. فمن شأن هذه النزعة الخطابية والتبريرية — وهو

الدرامي العتيد— أن تقلل من قيمة هذا البحث، فإذا تجاوزنا هذه النزعة الخطابية، إلى المنهج نفسه، لوجدنا أن البحث قام على فرضية واهية، هي الافتراض أن وجود عناصر درامية في القصص العربي (وهذا أمر طبيعي لا يكون القص بدونها فناً) كاف لأن يجعل من هذا القصص عملاً درامياً مسرحياً إذا أعدنا كتابته على شكل مسرحي، على نحو ما فعل الأستاذ الباحث، أو على نحو ما فعلت الدكتورة بنت الشاطيء، وهذه الفرضية لو وافقنا عليها لأصبحت جميع الأعمال الأدبية والفنية التي أنتجتها البشرية —لا العرب فقط— منذ فجر الكتابة إلى اليوم أعمالاً مسرحية، لأنه لا وجود تقريباً لعمل أدبي خالد أو فني ناضج لا يحتوي على عناصر درامية بهذا القدر أو ذاك، بدءاً بالقصيدة الغنائية إلى الملحمة فالقصة فالفن التشكيلي والموسيقى... الخ لأنه ليس ثمة عمل فني لا يحتوي على قدر من الصراع: صراع الإنسان مع نفسه، مع الآخرين، مع الطبيعة، مع القوى الغيبية.

ومن المفارقات الغريبة، ونحن نسعى إلى تحويل هذا القص إلى درامة، تأكيداً للهوية العربية، من خلال التنقيب في تراثنا عن جذور درامية أو عن أشكال مسرحية، أن نجد أنفسنا في نهاية الأمر بوعي أو بلاوعي أسرى النموذج أو الشكل الأغريقي تارة أخرى، فمعظم محاولات على عقله عرسان هنا ومحاولات بنت الشاطيء من قبل تمت على غرار (الفصول الثلاثة مثلاً).

كما أن وجود التمثيل (الإشارة— الحركة— الإيقاع— التعبير) في بعض الاحتفالات الدينية والاجتماعية، عند أدائها أو إنشادها، ليست بكافية هي الأخرى للارتقاء بها إلى مرتبة العرض المسرحي—بمعناه الاجتماعي والفني— لاستمرار ارتباطها حتى اليوم بطقوسها وشعائرها الدينية.

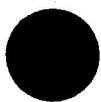
وأرجو ألا يفهم من كلامي أنني أنكر وجود نتاج درامي وتمثيلي في

التراث العربي فالإنسان بالضرورة كائن درامي، والإنسان العربي ليس بدءاً بين العالم، فقد أحس بدرامية الحياة، ولم يجهل التفكير الدرامي، ولكنه لم يعرف التعبير الدرامي إلا من خلال القصيدة والقصة والملحمة والمقامة وخيال الظل والقراقوز ومسرح الحلقة وغيرها من محاولات اتفقت جميعاً، فيما بينها على وجود أو إفراز الراوي أو المؤدي أو الممثل الفرد.. وما دما نحتكم إلى المسرح الغربي الحديث - بوعي أو بلا وعي - فسوف يبقى العرض الدرامي في التراث العربي بمعناه الاجتماعي والجمالي، مجرد مشروع جنيني لم يكتمل، أو هكذا أعتقد، حتى نعر في تراثنا الضائع، على نصوص مسرحية، أعدها أو أبدعها مؤلفها للتمثيل أي للعرض المسرحي والتشخيص البشري المباشر. وحتى يتحقق ذلك، فإن علينا أن نتشبت بما هو موجود بل علينا أن نبادر فنحتضن هذا المشروع الجنيني وننميه ونطوره وأن نستلهم أخصب ما فيه من عناصر درامية حتى نتحقق ولادة المسرح العربي الحديث، ويصبح حينئذ ظاهرة وجودية حقيقة، غير مفتعلة، بل ظاهرة أصيلة ولصيقة من بنية الثقافة العربية الحديثة الممتدة الجذور. ولا يعني هذا الدعوة إلى الانغلاق الثقافي أو إنكار دور التجارب والعروض والمدارس المسرحية العالمية المعاصرة في إثراء المسرح العربي المعاصر شريطة ألا نكون أسرى انبهارنا بنماذجها، فهكذا نشأت المسارح الأوروبية وهكذا علمنا أيضاً علماء الأدب المقارن أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب من طبائع الأشياء. لا يمكن الحد منه أو الوقوف دونه، وقد أثبتت تواريخ الآداب كلها أن عصور نهضاتها هي تلك التي تنطلق فيها تطلب المزيد والغناء من غيرها، ولا ضير في ذلك ولا خطر على القيم من تراثنا، بل إن واجبنا إزاءه يحملنا على مسيرة الركب العالمي فيه، بأن نظل على وعي بما فيه من نماء ذلك التراث الفني والفكري، بما تسعه قدرتنا من وسائل، ومنها ورود مناهل الآداب الأخرى، والاختيار منها بما يلبي حاجتنا الفنية والفكرية، دون إحساس بالدونية وعقد النقص، باعتبارها - أي الفنون

والآداب والعلوم — هي في آخر الأمر ميراث مشترك للإنسانية جمعاء...
ويكفي أن أعيد على أسماعكم أن فن خيال الظل، الذي رأيتم فيه
— وأشارككم الرأي والرؤية — أرقى العروض أو الأشكال المسرحية التراثية
التي كانت تعرض على العامة والخاصة في الحواضر العربية منذ أكثر من
الف عام، هو فن درامي منقول إلينا من آداب الأمم الأخرى.

ختاماً أيها الحضور الكرام، إذ أشكر لكم حسن استماعكم، أتقدم
بموفور الشكر للقائمين على هذه الندوة، وإذ أتقدم بالشكر أيضاً للأستاذ
الباحث على عقلة عرسان، الذي أتاح لي بهذا البحث الجاد، والقيم
الفرصة للتفكير معه ومعكم بصوت مسموع — حول بعض ما يؤرقنا من هموم
أدبية وفنية مشتركة، أجد نفسي أشاركه بغير تحفظ فيما يذهب إليه من
«التوق للبحث — نظرياً وتطبيقاً — بمنهج علمي، على شكل عربي
للدراما، باستلهاام الخبرات أشكالاً ومضامين، وباستلهاام ما تزخر به الحياة
الاجتماعية العربية من مقومات خصوصية تميزها وتمايزها من سواها من
الأمم» على حد تعبيره.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



شكل المسرح العربي



عبد الكريم برشيد

مدخل للبءء . . .

المسرح، كلمة صغيرة ومحدوءة - في حروفها - ولكن مدلولاتها واسعة متعددة، فماذا إذن تعني هذه الكلمة وماذا تفيد؟

إن المسرح هو الواقع الممتلىء باللاواقع، أنه الكائن الذي يعمل الممكن والمحتمل والمحال ... أنه لقاء المحسوس بالمتخيل، وتداخل

عالمي الغيب والشهادة، إنه الذات في إطار التحول والتغير والتبدل؛ الذات في انتقالها ورحلتها من (الانا) الى (الآخر).. ومن الفرد الى الجماعة، ومن الحس البسيط الى الحس المركب، الذات في كينونتها الكائنة والممكنة والمحتملة والمستحيلة....

كل فرد يحيا مسكون بالمشرح، لأنه في جوهره مسكون بإرادة التحول والتغير، فهو يسعى - في الحقيقة والوهم - إلى أن يكون الآخر، وأن يحقق الواقع الآخر.. المشرح يعني التجاوز.. تجاوز الذات بمحاكاة الآخر - الممكن أو المحتمل وجوده - المسرح تاريخ لما أهمله التاريخ لأنه حفريات اركيولوجية في ما وراثيات الحدث والفعل والشخصية والموقف؛ أنه يؤرخ للخفي والجلي، يؤرخ للحلم والفكر والجنون والهذيان والإنفعال. ان المسرح كتابة بلا شك، كتابة لا تتم بالأقلام، ولكن بالأجساد.. الأجساد الحية والمتحركة والمنفصلة بالمحيط والفاعلة في المحيط.. لقد خدعونا عندما قالوا، المسرح في أصله يوناني المولد والنشأة، لأن الحقيقة غير هذا. المشرح نشاط يومي يكون دائماً وأبداً حيث يكون الاحياء، أنه عيد الذين يعيشون ويحيون مع بعضهم، فتتولد بينهم قضايا عامة واحساسات جماعية، يصبح التعبير عنها حاجة أساسية. فحيثما يجتمع الناس ليكونوا فيما بينهم مجتمعاً تتولد الحاجة الى التواصل والتعبير، وبذلك تولد اللغة / الأم؛ اللغة التي تتجسد في عناصر لغوية متعددة هي: الكلمة والإشارة والايحاء والمحاكاة والرقص والغناء والتراتيل والأزياء والوشم. هذه اللغة / الأم هي المسرح..

على ضوء هذا المدخل يمكن أن نقول: أن المسرح العربي قد ولد يوم ولد المجتمع العربي.. هذا الوليد لا يشبه إلا ذاته، لأنه في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي، وهذا شيء طبيعي، ما دام أنه مرتبط بشروط جغرافية وتاريخية واجتماعية وذهنية ونفسية مختلفة..

المسرح العربي بين الحضور والغياب :

شيء مؤكد أن المسرح العربي — في كينونته الأساسية — قد وقع اهماله أول الأمر، وذلك شيء يستجيب لوضعنا التاريخي كشعب مغلوب على أمره، ومن طبيعة المغلوب — كما يرى ابن خلدون — أن يقلد الغالب وأن ينبهر به، وكذلك كان، فعوض أن نفهم المسرح — كظاهرة شعبية — فقد انصرف ذهننا إلى ما يتعلق به من تقنيات وملحقات مختلفة. لقد فهمنا — أو أفهمونا — أن المسرح هو البناية، ونحن أمة لها قصورها ومساجدها وقلاعها، ولكن ليس لها مسارح. وفهمنا — أو أفهمونا — أن المسرح هو النص الأدبي، ونحن أمة لها قصائد ومعلقات ومقامات ورسائل وحكايات ولكن، ليس لديها نصوص مسرحية ؛ نصوص تتركب من فصول ومشاهد ومن تقنيات خاصة. فهل يصح أن ندعي بعد ذلك بأننا أصحاب مسرح ؟

يقول كين وتنغهام « لم يكن هناك أي وجود للمسرح في العالم العربي قبل القرن التاسع عشر، بل أدخل كنتيجة للإتصال المتزايد بين الشرق الأوسط والغرب، وجاء ذلك نتيجة البحث عن التكنولوجيا الأوروبية الحديثة ؛ ذلك البحث الذي دعا إليه محمد علي الكبير » (١).

إن جل الباحثين الغربيين يؤكدون على أن المسرح هو التقنية، وبهذا يكون جزء من التقنية التي أخذتها شعوب العالم الثالث عن الغرب. ونعرف أن التقنية في المسرح ليست هي المسرح، وقد اعطانا غروتفسكي مثلاً على أنه من الممكن تقديم مسرحيات بدون تقنيات آليه. نفس الادعاء السابق يؤكد ج. م. برادي في قوله « أن المسرح لم يظهر في العالم العربي الا كتقنية جديدة للجسد » (٢) فهو يربط بين غياب جسد الممثل وغياب جسد التمثال في الحضارة الاسلامية، فهل حقاً كان الجسد غائباً في الفن الاسلامي ؟ وهل الجسد هو الدنس ؟ هل نقول أن حضور خيال الظل والقره قوز وصندوق الدنيا هو حضور الصورة الجامدة وغياب الصورة / الجسد ؟ جسد

الإنسان الحي الذي لا يمكن أن يقوم المسرح بدونه ؟ هذه تساؤلات تبقى بلا معنى، ما دام أنها تقوم على افتراض خاطيء وهو غياب المسرح العربي. لقد جاء في الانسكلوبيديا — ايدما — أن المسرح فن قديم قدم الإنسان لأنه وليد غريزة، غريزة المحاكاة...

المسرح : من المفرد الى الجمع..

لقد تنبه انطونان آرتو — باكرا — إلى وجود أكثر من مسرح واحد، ففي مقالة له بعنوان (مسرح شرقي ومسرح غربي) يقول :

«إن المسرح الشرقي في النزعات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي في النزعات النفسية، تأخذ الأشكال معناها على شتى المستويات» فهو يؤكد على وجود مسرح شرقي أولاً، ثم أنه — ثانياً — يؤكد على طبيعة هذا المسرح المختلفة، فهو مسرح بصري (تأخذ فيه الأشكال معناها على كل المستويات) (٣) هذا المسرح إذن، له كينونته الخاصة وله مميزاته وأصوله. نفس الرأي السابق نجده عند المخرج المسرحي اوجنيو باربا فهو يقول «ولا بد من الإشارة إلى أن المسرح التقليدي عبارة عن نموذج من أصل أوروبي أو غربي جرى فرضه على الثقافات الأخرى» (٤) فهو يشير إلى أن الاستعمار لا يتجلى في سلب الخيرات المادية فقط، بل أيضاً في سلب الهوية الثقافية، وذلك من خلال جعل الصيغة الغربية للمسرح هي وحدها النموذج الكائن والممكن، ولا شيء يوجد قبلها أو خلفها أو حولها، وعليه. فإن «أي شكل من الاتحاد بالمسرح التقليدي ليس ممكناً أو مرغوباً فيها. انهما عالمان مختلفان ويجب أن يخضعا لقوانين مختلفة» (٥) فهناك إذن اختلاف في الرؤية إلى المسرح الشرقي، وإلى المسرح الثالث. فالباحثون المستشرقون يحاولون القفز على هذا المسرح، لأنه — حسب ظنهم — مجرد تظاهرات واحتفالات بسيطة، لذلك فقد نعتوها بالتظاهرات

الماقبل مسرحية، ولقد تعود الغربيون أن يطلقوا هذا النعت على كل العلوم والفنون والآداب التي تنتمي للعالم الثالث، ما قبل المنطق. ما قبل الفلسفة. وقد ردد هذا النعت كل من الدكتور محمد عزيزة والدكتور حسن المنيعي، إلا أن هذا الأخير تخلى عنه بعد ذلك..

أما المسرحيون الغربيون فهم ينظرون بعين الاكبار والإعجاب لهذا المسرح، فيقول كلوديل استفاد من المسرح الصيني، وقد كتب عنه بإعجاب وتقدير.

— أما انطونان آرتو فقد كفر بالمسرح الغربي، خصوصاً بعد أن تمكن سنة ١٩٣١، من مشاهدة عروض المسرح الأندونيسي بجزيرة بالي، ثم أنه بعد ذلك، رحل الى المكسيك بحثاً عن لغة مسرحية نقية وعذراء.

— أما برتولد بريخت فقد أقام مسرحه الملحمي على تقنيات صينية هي التغريب — في الأداء — والراوي والحكاية والأمثلة والغناء والرقص والبهلوان والأفئعة.

— أما اوجنيو باربا فقد رحل الى امريكا اللاتينية والى الشرق الأقصى بغية البحث عن ثقافات هذه الشعوب. وذلك لبعث مسارح كانت في الطريق الى الزوال والنسيان.

هذه الآراء والآراء المضادة. لم يكن لها وجود في المسرح الغربي فقط، وانما هي أيضاً موجودة في المجتمع العربي؛ موجودة كإحساس وأفكار وكتابة. يقول محمود دياب «ان علينا نحن كتاب المسرح أن نبحث عن مسرح خاص بنا ينبع من بيئتنا، ويستهدف بصفة أساسية شعبنا.. يأخذ من وجدان هذا الشعب ويعطيه» (٦) هذا مبدأ تنطلق منه كل الكتابات العربية المعاصرة. ولكن. كيف يمكن تحقيقه؟ ذلك هو السؤال الأشكال. شيء أكيد أن كتابة مسرحيات عربية لا يمكن أن يتم في

غياب مسرح عربي. وعليه: فقد وجب أن ينطلق البحث مما هو أساسي وأولي.. نعرف أن الكتابة — أية كتابة — لا يمكن أن تقوم بذاتها، فهي موصولة بالضرورة لكتابات سابقة؛ كتابات تشكل الأساس والنموذج والموديل، وبهذا، فإن كل نص جديد، هو في حقيقته صدى لنص أو لنصوص غربية وقديمة. أنه نص يحمل نصوصاً، يحملها في اللاوعي وفي الذاكرة. فكيف إذن نبني النص العربي الجديد؟ النص الذي له عيون مفتوحة على الممكن عوض الكائن، والذي يعتمد على ذاكرة مستقبلية عوض الاتكاء على ذاكرة ماضوية، يتم هذا عبر إيجاد النص العربي المؤسس.. النص / الكتابة، الذي يؤسس الكتابة.. يقول ميشال فوكو (أنا يمكن أن نكون مؤلفي أكثر من كتاب — نظرية — وتقليد أو مبحث) ونسأل. كيف ذلك؟ فيجيب فوكو «لقد ظهر طوال القرن التاسع عشر في أوروبا أنماط من المؤلفين على جانب من الفرادة.. ميزة هؤلاء أنهم ليسوا فقط مؤلفي نتاجاتهم وكتبهم، إنما انتجوا أكثر من ذلك؛ إمكانية وقاعدة تكوين نصوص أخرى.. فرويد ليس فقط مؤلف (تفسير الأحلام) (النكتة) وماركس ليس فقط مؤلف البيان ورأس المال، فلقد أسسا إمكانية لا محدودة للإنشاء» (v)

إيجاد هذا النص / المؤسس، كيف يتم؟ وبأي الأدوات يمكن أن يتم؟ كيف نتجاوز النصوص الاغنام — بتعبير عز الدين المدني — لنصل إلى النصوص التي تمشي وترحل وتغامر، أي النصوص التي توجد في ذاتها، كما توجد في غيرها من النصوص الأخرى، وهي لا يمكن أن تمتلك هذه الفاعلية والقوة إلا إذا كانت قائمة على فعلي: الهدم والبناء، هدم الكتابة النموذج والموديل، وبناء الكتابة الإبداع؛ أي الكتابة الجديدة المغايرة المستقبلية...

يقول عز الدين المدني «في كل عصر نصوص، بل نص واحد فوق

يَبْسُطُ سُلْطَانَهُ عَلَى النُّصُوصِ الْآخَرَى» (٨) هذا النص السلطان، له بالتأكيد وجود، إنه كامن في كل كاتب وداخل كل كتابة، وهو بذلك يكتب معنا، وقد يحدث أن يكتب بنا أو من خلالنا. وما نقوله عن النص الأدبي نقوله أيضاً عن الإخراج المسرحي، فهو أيضاً يحمل غيره بداخله، يحمل النموذج / الموديل، ولا يكون إلا هو — في الكليات والجزئيات — وهو بهذا يلغي ذاته في الوقت الذي يسعى إلى تأكيدها. إنه لا يفعل سوى أن يكتب «سينوغرافيا» موته وغيابه. وإذا كان قد كثر الحديث عن الأصالة والمعاصرة، فإن ذلك ليس مجرد حذقة، لأنه — في العمق — يعكس قلق الإبداع الذي يقتله الاتباع، وقلق الذات المفصولة عن ذاكرتها وحقيقتها وهويتها، وقلق الكتابة المنعزلة عن شروطها الموضوعية، من هنا، تنبع الحاجة إلى ربط المبدع / الإبداع بالذاكرة / التراث / الحضارة / التاريخ والعصر، وذلك لتحقيق الإبداع الحق، الإبداع الذي يعكس الـ (نحن) ويعكس الـ (هنا) ويعكس (الآن) ولقد سعى المسرح العربي — منذ مارون النقاش — إلى تحقيق هذا الإبداع الأصيل والمعاصر، وقد تم هذا عبر مراحل ثلاث: مرحلة البحث في المواد الخام العربية؛ أي الرجوع إلى مصادرة الإنشاء المسرحي، والتي يمكن أن تتجلى في التاريخ والاسطورة والحكايات والأمثال والأغاني والملاحم الشعبية والأدب العربي والتصوف الإسلامي والقرآن الكريم.. المرحلة الثانية وتتمثل في البحث عن شكل مسرحي عربي، وذلك من خلال مساءلة الحفل العربي واستنطاق صامته. وتبقى المرحلة الثالثة وهي البحث عن نظرية مسرحية، نظرية فكرية وجمالية على ضوءها تؤسس الكتابة وتوجد للصناعة المسرحية مناهجها في الخلق والإبداع.

المصدر القرآني في الإنشاء المسرحي:

لقد عاد توفيق الحكيم إلى القرآن الكريم واتخذ من آياته المتعلقة بأهل

الكهف خيوطاً نسج بها مسرحيته (أهل الكهف) ويقول صلاح عبد الصبور عن هذه الآيات القرآنية «ان معظم مشاهدتها تتبع أسلوب الحوار.. وفي الأخير، نجده يتبع هذا السياق لو كتب بشكل درامي:

١ - كم لبثتم؟

٢ - لبثنا يوماً أو بعض يوم.

٣ - ربكم أعلم بما لبثتم.

١ - ابعثوا أحداًكم بورقكم هذه الى المدينة.

٢ - (مكماً) فلينظر ايها أركى طعاماً.

١ - فليأتكم برزق منه.

٣ - وليتلفظ (محذراً) ولا يشعرن بكم احداً.

١ - انهم أن يظهرها عليكم يرجموكم أو يعيدوكم في ملتهم ولن تفلحوا إذا ابدأ» (٩) فصلاح عبد الصبور قد حذف أفعال القول، ووزع الكلام على شخصيات ثلاث، فكانت النتيجة هذا المشهد. هذه ملاحظة طريفة بلا شك، ولكنها تبقى خارج ما هو حقيقي، لأن الحوار ليس هو المسرح. إنه عنصر من بين عناصر أخرى. ثم أن للحوار المسرحي تقنياته الخاصة، وهي تقنيات تقوم على أساس التقابل والإختلاف والتضاد والصراع، وهذا ما ليس له وجود هنا، فقد جزأ نصاً واحداً — منسجماً مع ذاته — على أصوات وليس على شخصيات.

أما توفيق الحكيم فقد اكتفى بأن أخذ من القصة خطوطها الأساسية. أما الخطوط الفرعية فهي من ابتكاره. فهو قد أضاف قصة الحب بين بريسكا إبنة الملك دقيانوس وبين أحد أفراد الكهف. لقد انطلق الحكيم من القرآن ليقول شيئاً غير وارد في القرآن. البعث ماذا يعني؟ إنه في القرآن درس للذين ينكرون القيامة، حجة على أن بعد الموت حقاً حياة أخرى، وإن (وعد الله حق وإن الساعة آتية لا ريب فيها) أما الحكيم فقد

صور الإنسان في صراعه مع الزمن. فالإنسان يعرف أنه لا بد سيخسر، ولكنه مع ذلك يقاوم ويناضل ويأمل، تماماً كما قاوم سيزيف، بالرغم من أنه يعرف نهاية فعله. أنه يصعد وهو يدرك أنه سينزل، ويتقدم إلى الأمام، وهو يعرف أن قوة ستجذبه إلى الخف.. انهزام شخصيات أهل الكهف. ماذا يعني؟ هل هو انهزام الإنسان أو انهزام المثالية أمام الواقع؟ يقول الحكيم —على لسان مرنوش في المسرحية— «لا فائدة من نزال الزمن.. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوماً قائد جند عاد من مصر. كل صورة فيها للشباب من آلهة ورجال وحيوان. كل شيء شاب... ولكن الزمن قتل مصر، وهي شابة» (١٠).

ان الحكيم وهو يحاول أن يؤسس كتابة جديدة لم يقطع كل الحبال مع الثقافة الغربية، والمعروف عن هذا الكاتب الرائد هو أنه توفيقي تعادلي. لذلك فقد سعى إلى إيجاد نقطة واحدة تلتقي عندها الثقافتان: الشرقية والغربية. يقول في هذا الصدد «فإن المقصود عندي لم يكن مجرد أخذ قصة من الكتاب الكريم ووضعها في قالب تمثيلي، بل كان الهدف هو النظر إلى اساطيرنا الإسلامية بعين التراجيديا الاغريقية، هو احداث هذا التزاوج بين العقليتين والأدبين» (١١).

لقد حاول الحكيم أن يؤسس —من خلال مادة أولية عربية ورؤية يونانية— نصاً مسرحياً عربياً. فالتراجيديا الاغريقية هل يمكن أن تكون عربية؟ هل يمكن أن ننقل رؤية من غير محمولاتها الفكرية والعقائدية؟ هل يمكن أن نستعير شكلاً فنياً يكون بريئاً ومحايداً؟ أن التراجيديا اليونانية هي مفاهيم قبل كل شيء.. إنها معتقدات في القدر والجبر والاختيار والعدالة، وبذلك، كانت غير قابلة للاستنبات في غير تربتها. وضمن شروطها الموضوعية.. «ان التراجيديا تتطلب ايدولوجية معينة مرتبطة

بيئة اجتماعية واقتصادية خاصة، تلك البيئة التي تلاشت مع انهيار الطبقات
الارستقراطية في أوروبا، ولم يعد لها وجود أبداً في العالم العربي» (١٢).

فالحكيم — بهذه المسرحية — وبغيرها — كان يسعى إلى أن يكتب
المسرح العربي بنفس ما كتب به المسرح الغربي، أي أن يبدأ من المسرح
الكلاسيكي فالرومانسي فالرمزي فالواقعي فالتجريبي، أي أن يغطي
— بتاريخه الشخصي — تاريخ كل المسرح الغربي، ابتداء من اسخيلوس
إلى يونسكو وييكيت ..

المصدر التراثي في الإنشاء المسرحي :

يشكل التراث مصدراً مهماً وغنياً في الكتابة المسرحية، إنه ذاكرة
جماعية تلتقي عندها كل الذوات .. ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ
والأرض. أما الكتابة / التأسيس فهي ذاكرة موصولة بالمستقبل. وبذلك،
كان التراث الشعبي في حاجة إلى أحداث تغيير في بنياته الأساسية، أي
أن تتحول لازمة الحكي : « كان ياما كان إلى لازمة أخرى مغايرة هي،
يكون وسوف يكون » .. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

التراث ليس له وجود خارج / النحن / فهو لا يمكن أن يكون إلا
بوجودنا وحضورنا، إنه إبدعاتنا المحملة بالآمال والآلام والأحلام .. إنه
الذات والموضوع. من يكتب وما يكتب وما يكتب عنه وله.

وفي إطار البحث عن النص المؤسس .. هل يعقل أن نخرج الإبداع من
إطار جاذبية التراث الشعبي ؟ هل يعقل أن يتنازل المبدع عن ذاته ؟ هذه
الذات المحملة بالحكايات والقصص والخرافات والأغاني والأمثال
والحكم ؟ من هنا، كانت أول مسرحية عربية مؤلفة — بعد البخيل — هي
« أبو الحسن المغفل » لمارون النقاش. والمسرحية في بنيتها الحكائية
مأخوذة من « الف ليلة وليلة » أنها قراءة أولية ستتبعها بعد ذلك قراءات

أخرى عديدة وكتابات.

ان المبدع - في كتاباته التراثية - لا يعطينا التراث، كما أن من يكتب في الواقع عن الواقع لا يعطينا الواقع، لأننا في الكتابتين لا نحصل سوى على الموقف، موقف الكاتب من الواقع أو من التراث، وذلك هو ما جعل اسطورة اوديب - في المسرح الغربي - تصبح مسرحيات عديدة - تنطلق من منطلق واحد ولكنها لا تقف عند حد واحد ولا عند رؤية واحدة..

شخصية جحا هي شخصية تراثية غربية ومحبة، لها في ذهن كل واحد منا وجود.. هذه الشخصية لم يكن ممكناً إلا يتعامل معها المسرح العربي.

فعندما اقتبس المسرح الغربي (Fourberied de Scapin

Les) لموليير قدمها باسم «عمایل جحا» وكتب أحمد باكثير «مسمار جحا» وظهرت مسرحيات من مثل «جحا في الشرق الحائر» و«جحا باع حماره» و«جحا في الرحي» وكلها أعمال مسرحية تنطلق من الشخصية ومن النوادر الجحوية، وذلك من أجل إعطاء مضمون فكري له ارتباط بالمعيش وبما هو آني وظرفي. المؤلف الجزائري كاتب ياسين له مسرحية «مسحوق الذكاء» وهي تشكل احد أجزاء ثلاثيته المسرحية. ينطلق كاتب ياسين من شخصية جحا ومن نوادره ليقدم بها عملاً مسرحياً متكاملًا. لقد استبدل اسم جحا باسم آخر هو سحابة دخان أو «ابو دخان» ويجدر بنا أن نتوقف لحظة لتساءل، هذه النوادر من وضعها؟ ولماذا؟ ولمن وضعها؟ ثم أيضاً من يكون جحا؟ ما يهمنا الآن ليس هو الأصل التاريخي للشخصية، لأن الأساس بالنسبة للمبدع هو أن يفلسف الشخصية، وأن يعطي لوجودها ومواقفها دوافع منطقية. إن شخصية جحا - وهي تعيش في ضمير الشعب العربي كل هذا التاريخ - لا يمكن أن تكون إلا هذا الضمير.. انها لسان الشعب ومثله، وبذلك تكون في نفس مستوى

شخصية فيغارو — بالنسبة للشعب الفرنسي — .

تصادفنا — عادة — شخصية جحا وهي تقف أمام هذا الثلاثي المركب من التاجر والقاضي والسلطان . يقول جحا في مسرحية (مسحوق الذكاء) « لماذا وقد عشت طول عمري مغفلاً لا أستغل خبرتي بالغفلة لاستغلال الناس ؟ وأول مبدأ في الاستغلال أن نختار أرضاً خصبة للبذرة الجيدة ، بذرة الاحتيال . وأول خطوة هي اختيار من نحتال عليه .. وهل هناك أعظم من السلطان ؟ فجحا في احتياله — ينطلق من مبدأ أساسي ، ومن فلسفة خاصة . إنه المغفل الذي يستثمر مواهبه داخل عالم أصحاب المال والجاه والسلطان ..

لقد ركب الكاتب كل نادرة في مشهد مسرحي ، وجعل الستارة الضوئية تفصل بين كل مشهد وآخر . وإذا كانت المسرحية الأولى في الثلاثية — الجثة المطوقة — والمسرحية الأخيرة — الأسلاف يتميزون غيظاً — تمثلان الصراع الجزائري الفرنسي ؛ فإن مسرحية جحا — الوسطى — تمثل الصراع الداخلي ، وكأن الكاتب بهذا يريد أن يقول أن محاربة السليبيات في الداخل شرط أساسي للنضال ضد قوى الخارج ؛ هذه السليبيات قد تظهر صغيرة وتافهة — في المسرحية — ولكنها تعكس كل الذهنية العربية — ماضياً وحاضراً — من مثل كثرة السلام « بدون مناسبة وبدون لزوم » (١٣) وترديد كلمة « ان شاء الله » التي قد تجسد التواكل عوض التوكل « السوق منصوبة اليوم . والحمير فيها بلا عدد من كل نوع . وذهب السلطان في كيسي فلماذا أقول ان شاء الله ؟ بهذه الكلمة أو بدونها سأعود ومعني حمار » .

هذا اذن ، نموذج للتعامل والتفاعل مع التراث الشعبي ، وهو تعامل لا يستنسخ الحكاية ، ولكنه يعيد كتابتها . إنه ينطلق من موقف نقدي يعتمد المساءلة لتحريك جامد التراث واستنطاق صامته وتركيب بسيطه وفلسفة

صوره واحداً وشخصياته ...

المصدر التاريخي في الإنشاء المسرحي

لاشك أن التاريخ والمسرح يلتقيان في أشياء، ويختلفان في أشياء أخرى. فهما معاً يؤرخان: الأول للفعل الإنساني والثاني للوجدان ..

المسرح بحث في وقائع الذات — ذات الفرد وذات الجماعة — وبذلك فهو يؤرخ للحلم والألم والفرح والصراع والغضب والخوف والطمع والنضال . هل نقول بعد هذا، انهما في اختلافهما واثلافهما — يتكاملان ؟ لأنهما يقدمان للإنسان/ عن الإنسان لوحة كلية، تراعي في الأحداث مظاهر وما بطن .. ؟

التاريخ عمليات في الوصف والسرد، إنه ارتباط بالماضي، أي بما كان. أما المسرح فهو حياة تقع الآن، وبذلك فهو ينتقل بنا من كان/ السردية إلى يكون أو سيكون أو يمكن أن يكون. الماضي في المسرح، قبل أن يكون مجرد وقائع، فهو مبادئ وقيم وحقائق، وبذلك كانت غير زمنية، لأنها وجدت يوماً، وتوجد الآن، ويمكن أن توجد وتتكرر مستقبلاً. لقد استوحى بعض الكتاب العرب التاريخ حرفياً — في جزئياته وکلياته — وذلك بشكل إيهامي يقول: هذا هو الماضي. ويمكن أن نمثل لهذا بمجموعة من المسرحيات «صلاح الدين الأيوبي» لنجيب حداد و«قمباز» و«مصرع كليوباترة» لأحمد شوقي و«المعركة الكبرى» لمولاي علي الصقلي .

أما البعض الآخر، فقد اعتمد على أسلوب وثائقي سردي، لايحيي التاريخ — كما هو — ولكنه يكتفي بأن يحكيه، وذلك اعتماداً على الوثائق والبيانات والاحصاءات، وقد قدم الطيب الصديقي في هذا الإطار مجموعة من المسرحيات «معركة الملوك الثلاثة» و«المولى اسماعيل» و«المغرب واحد» .

الشكل الثالث — في التعامل مع التاريخ — لا يخفي ولا يحيي الأحداث والوقائع ولكنه يعيد كتابتها من جديد . انه لا يتعامل مع التاريخ/ الكل ، ولكنه يكتفي بعناصره الأساسية ؛ تلك العناصر التي يعيد تركيبها داخل سيفساء فكرية وفنية جديدة . فزالدين المدني ينعت مسرحياته/ التاريخية/ كالتالي : «ثورة صاحب الحمار» مسرحية شبه تاريخية . و«مولاي الحسن الحفصي» ألوان تاريخية ، و«ثورة المزنج» ديوان مسرحي ..

إن الأساس إذن ، ليس التاريخ في حد ذاته ، ولكن موقف الكاتب منه ، وهو موقف ينطلق من عين معاصرة ، ترى الماضي بعين الآن ، وتقرأ التاريخ بعين الحاضر المعيش ، ففي مسرحية «باب الفتوح» لمحمود دياب . يدور هذا الحوار :

« — لن نقرأ التاريخ كما كتب يارفاق .. ولكننا — نعيد صنعه

— وكيف نعيد صنعه ، وليس بوسعنا أن نعيده هو نفسه ؟

— أعني أن نعيد صياغته .. لتخيله على هوانا .. نرد إليه ما انقص منه .. ونستبعد منه ما لا نقلبه .. بكلمة مختصرة ، نصنع الحقيقة (١٤) .

وعندما نسأل : لماذا التاريخ ؟ لماذا نعيد قراءته وكتابته من جديد ؟ يأتينا الجواب من مسرحية «ثورة الزنج» كالتالي « ان الذي لا يتدبر التاريخ القديم قد لايلمس الأرضية التي يسير عليها المجتمع » (١٥) فالمسرح العربي يحاول أن يبحث في الوجه الثاني للتاريخ ؛ الوجه الذي أهمله أو سكت عنه أو زيفه مؤرخو البلاط ، وقد يصبح الأمر تشكيكاً واضحاً في بعض المؤرخين الرواة (الطبري في مسرحية «ثورة الزنج» لعزالدين المدني) .

وقد يحدث أن يمتزج العنصران : التاريخي والفظازي — كما في مسرحية «المهراج» لمحمد الماغوط . فهناك رحلة إلى العالم الآخر عالم الموتى — ثم رجوع صقر قریش إلى الحياة . هذه حيلة تقنية بلا شك ،

الغرض منها اعطاء وجهين متناقضين للواقع العربي؛ وجه يمثل القوة وآخر يمثل الضعف والتهرج والخيانة. إنه لقاء زمنين داخل الآن، حضور/لماضي/التاريخ في اليومي، وامتداد الأجداد في الاحفاد، وهو امتداد يمثل التراجع إلى الخلف عوض التقدم إلى الأمام. وتبقى معاصرة الأحفاد شكلية؛ ويبقى التاريخ أكثر حضوراً وأكثر معاصرة من الواقع العربي..

أکید أن الحدث التاريخي «يفقد هويته التاريخية، كما يقول أرسطو، بمجرد دخوله في إطار العمل الأدبي، فيكتسب عندئذ هوية جديدة في السياق الفني. فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحداً من أهم العوامل المحددة لقيمة العمل الأدبي، كما تدل على درجة تطور مبدعة (١٦) هذه العلاقة — أو طبيعة هذه العلاقة — هي الأساس في الكتابة المسرحية لأنها هي التي تعطيها آنيته وحضوره المتميز عن هوية التاريخ.

فالتاريخ — كوقائع مدونة — يحتاج إلى قراءة.. وكل قراءة تحتاج الى منهج معين، أي إلى أدوات معرفية. إن التاريخ واحد، ولكن القراءات تختلف وتعدد. من هنا، ينشأ التشتت في الرؤية والقراءة والتقييم. فهناك من يعتمد التفسير المادي الجدلي، وبذلك فهو يربط الوقائع بالإنتاج ووسائل الإنتاج المادي.. وهناك من يقرأ التاريخ قراءة سيكولوجية، منطلقاً من الجنس ومن عقده، وذلك باعتبار أنه المحرك الأساس في صناعة الظواهر التاريخية والاجتماعية. وهناك — غير هذا وذاك — من يقرأ التاريخ إنطلاقاً من فهم وجودي قائم على حرية الفرد واختياراته الوجودية. من هنا ينبع الخلط في التعامل مع التاريخ، وذلك لأنه لا يتبع منهجاً واحداً موحداً وواضحاً، وهذا ناشئ بالتأكيد عن غياب نظرية عربية، على ضوءها يمكن أن تقرأ الظاهرة التاريخية والاجتماعية والنفسية والاسطورية..

المسرح التجريبي أو التجريب المسرحي:

وندخل المرحلة الثانية، مرحلة البحث عن شكل مسرحي مغاير. وتبدأ

هذه المرحلة من خلال محاورة المدارس الغربية المعاصرة، وهي مدارس واتجاهات تنطلق كلها من التجريب — المختبري أو الميداني.

وفي الغرب يبقى التجريب موصولاً بشروطه، لأنه بالأساس ثورة «ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى، ثورات يمكن حصرها في الثورة السياسية والصناعية والدينية والفكرية، أما بالنسبة للمسرح العربي، ماذا يمكن أن نقول عنه، هل نقول أن التجديد حاصل في المجتمع وفي الفكر والسياسة، وبالتالي يمكن أن يكون له أمتداده الطبيعي الى المسرح والى سائر الآداب والفنون الأخرى» (١٧) ذلك اذن، هو السؤال الاشكال .. ينطلق التجريب في المسرح الغربي من الكفر — في مفهومه — اللائكي الكفر، بالمسرح التقليدي والمسرح السائد، وهو كفر يتعدى المسرح / الفن ليشمل كل الفكر التقليدي بكل ما فيه من المفاهيم والقيم الماضوية العتيقة ..

هذا الكفر في الغرب يقابله — في المجتمع العربي — كفر آخر مماثل له ومغاير؛ الكفر بالمسرح الغربي، هذا المسرح / النموذج الذي أصبح عاملاً من عوامل الجمود؛ في الكتابة والايخراج وهندسة الديكور والركح وتصميم الملابس وتوزيع الإضاءة واختيار الألوان والأحجام والأشكال والرموز ..

التجريب بداية الطريق .. طريق البحث عن صيغة عربية في المسرح شيء ضروري أن يبدأ التجريب مقلداً، مردداً للمفاهيم والأعمال المسرحية في الغرب .. ففي بداية الستينات كانت الإنطلاقة بمسرحية (في انتظار غودو) لصمويل بيكيت، «وكل من اطلع على المسرحية أو شاهدها يخرج بهذه الفكرة التي اتسمت بها (في انتظار مبروك) هذه التجربة التي انطلق بها الصديقي إنطلاقة جديدة بالنسبة للجمهور المغربي حوالي (١٩٦١) (١٨).

وفي الموسم المسرحي ٦٢ — ١٩٦٣ افتتح المسرحي التجريبي نشاطه بمسرحية «نهاية اللعبة» لصمويل بيكيت، وقد قام باخراجها د. سعد

ارشد. وقد خصص هذا المسرح للتجارب الجديدة. وقد اقتصر نشاطه في بادئ الأمر على تقديم مسرحيات طلائعية مستوردة، الشيء الذي جعل د. على الراعي يدعو سنة ١٩٦٥ «إلى أن يوجه مسرح الجيب نشاطه التجريبي الى البحث عن صيغة مسرحية للمسرح» (١٩).

يمكن أن نشير الى حادث صغير له دلالة الكبيرة، فقد حدث أن قدمت الفرقة المغربية في نهاية الخمسينات — مسرحية «عمال ججا» بباريس في مسرح الامم، وقد جاء في الكتابات النقدية الفرنسية أن الفرقة المغربية متأثرة بأعمال المسرحي الألماني، برتولد بريخت وبتنظيراته، ولم يكن في الفرقة — وقتها — من يعرف شيئاً عن بريخت. ملاحظة النقد الفرنسي لم تكن خاطئة في مجملها، لأن التشابه حقاً موجود بين المسرحية المغربية وأعمال وتنظيرات بريخت. وقد جاء هذا التشابه لكونهما معاً، ينطلقان من منطلق واحد، هو النموذج الآسيوي والأفريقي في المسرح. ينطلقان من الحفل الشعبي القائم على الحكاية والغناء والأفئعة والانشاد والتقليد — عوض التمثيل. والرواية بدل الشخص.

ان الحركات الطلائعية في الغرب قد أفادت المسرح العربي بلا شك.. ولكنها في بعض طروحاتها المتطرفة قد أضرت به، خصوصاً فيما يتعلق باقصاء الكلمة ورفع شعار موت الأدب / الكلمة وكتاتورية المؤلف، والدعوة الى التأليف الجماعي والإخراج الجماعي، وما يسمى بالبطولة الجماعية في الأداء المسرحي، الشيء الذي جعل التمثيل يصبح عبارة عن صراخ وغناء جماعي وهتاف وترديد شعارات وحركات تشكيلية يذوب فيها الفرد ليصبح عنصراً من عناصر التشكيل البصري أو السمعي.

وهكذا ظهرت فرق جديدة، فرق لها هيكلية مغايرة، لأنها لا تجمع طاقات فنية حول عمل مسرحي، بقدر ما هي التفاف حول قناعات فكرية وفنية وسياسية خاصة.. كما ظهرت مصطلحات جديدة مثل الطليعة والحداثة

والعبث والمسرح الفقير التجريبي والحي والمختبري. كما ظهرت محاولات لتقديم المسرح خارج المسرح، وذلك من أجل تحرير المسرح / الفن من سجنه وقلاعه التي تمثلها المسارح العتيقة والفخمة والمكيفة.

يقول أعضاء فرقة المسرح الجديد بتونس «أردنا تحطيم الأنماط التقليدية المهيمنة فيما يتعلق بالنص المسرحي ووسائل الإنتاج وتوزيع المسؤوليات والأدوار داخل الفرقة.. أردنا القطيعة مع التراث المحلي ومع المسرح المستورد بكافة أشكاله» (٢٠).

في إطار التجريب المسرحي ظهرت تجارب مسرحية عديدة، مسرح الشوك في سوريا.. مسرح الناس في المغرب.. المسرح الفردي.. المسرح الوثائقي.. المسرح الملحمي.. المسرح الفقير.. وهي تجارب، فيها شيء من التجديد، وشيء من التقليد.. مرحلة التجريب لم تعمر طويلاً، إذ سرعان ما أصبحت تأسيساً.. لقد تنبه المسرحيون العرب في أواسط الستينات الى ضرورة البحث، إنطلاقاً مما هو كائن وكامن وموروث.. وبذلك كان الالتفات الى كل الاحتفالات التي تتضمن روح المسرح.. أن دعوة د. يوسف أدريس لمسرح السامر، لا يمكن أن تفهم إلا في ارتباطها العضوي بظهور مسرح الجيب في مصر، وبالنصوص الريفية التي جمعها كل من شوقي عبد الحكيم وأحمد بهجت، والتي نشرت بجريدة الأهرام سنة ١٩٦٣، وذلك على أساس أنها من (مسرح الفلاحين)، هذه النصوص تعددت فيها الآراء واختلفت.. فالبعض اعتبرها نصوصاً مسرحية أصيلة، لا علاقة لها بالمسرح الغربي. بينما اعتبرها البعض الآخر مجرد مسرحيات هاجرت من المدينة الى الريف. من هذه النصوص الريفية نص «سعدان الغول» وهو نفص النص الذي نجده عند د. علي الراعي منسوباً لفرقة محمد كمال الارتجالية.

وفي سنة ١٩٦٤ ظهر ليوسف ادريس في مجلة الكاتب — بحث مطول

يدعو فيه الى إيجاد صيغة مسرحية جديدة. وعنده ان الينايع الأصلية التي يمكن أن تستمد منها هذه الصيغة «السامرّ وحيال الظل والارجوز» وبعد ذلك ظهرت له مسرحية (الفرافير) كمحاولة عملية تطبيقية لطروحاته النظرية.

وفي سنة ١٩٦٦ أو ١٩٦٧ أصدر توفيق الحكيم كتابه (قالبنا المسرحي) وفيه يدعو الى الصيغة المسرحية التي عرفت في المجتمع العربي منذ القديم وهي صيغة (الراوية - المقلد - أو الراوية - المداح) ولقد سبق لجاكوب لاندو أن ذكر المداح التركي والمقلد والحكواتي على أنهم من رواد الفعل المسرحي في العالم العربي الاسلامي.

وبعد الحكيم، اصدر د. علي الراعي كتابه القيم (الكوميديا المرتجلة) والكتابة عبارة عن دراسة جادة للكوميديا الشعبية التي عرفت بمصر في أوائل هذا القرن، على يد يعقوب صنوع ثم من أتى بعده.. وتحمل الدراسة دعوة الراعي الى العودة الى هذه الصيغة المسرحية، باعتبار أنها صيغة مسرحية مصرية أصيلة..

وفي هذه الأثناء، قامت في المغرب دراسات حول التقاليد المسرحية المتجلية في الحلقة والبساط وسلطان الطلبة والتظاهرات الكرنفالية. كما ظهرت مسرحيات تحاول أن تستفيد من تقنيات هذه الاحتفالات الشعبية، مثل إدخال الراوي واشراك الجمهور في الحفل، وجعل المسرحية ديواناً شاملاً وجامعاً لكل الفنون والاداب: الرقص - الغناء - السحر - الألعاب البهلوانية - الأقنعة - الشعر - الانشاد الديني، أما في تونس. فقد دعا الطاهر قيققة المسرحيين الشباب إلى «أن يلتفتوا إلى التراث القصصي العربي ويستنبطوا منه أشكالاً فنية تخدم المسرح. عرض عليهم أن يفيدوا من شخصية الراوية في هذا التراث. هذا الذي كان يجلس على منصة عالية جداً، ومعه عصا طويلة يرد بها المتخاصمين والمتناحرين حول ابطال

السير الشعبية، ويمنعهم أن يقتتلوا حول مصائر الأبطال، ويدافع بها أيضاً عن نفسه حين تقضي وقائع السيرة أن ينتصر بطل على بطل، فيثور أنصار المهزوم، ويهمون بأن يضربوا لا خصومهم وحسب، بل والراويّة أيضاً» (٢١).

هذه إذن، هي تجارب المسرح العربي في الستينات، وهي تجارب جادة بلا شك، ولكنها تبقى ناقصة. أولاً، لأنها لم تتفاعل مع بعضها البعض إلا في حدود ضيقة جداً — فهي قد أعطت اقتراحات أقليمية — مغربية — مصرية — سورية — عراقية — ولكنها بالمقابل لم تعمل على إيجاد أرضية للحوار، وذلك على المستوى القومي، حتى يذوب السامر والحكواتي والمداح وسلطان الطلبة والحلقة في بوتقة واحدة، هي المسرح العربي البديل. الشيء الثاني، هو الإهتمام الزائد بشكلانية المسرح، أي بما هو فرجة واحتفال، وذلك في غياب رؤية فكرية تجعل الشكل — في ذاته — تعبيراً عن روح الإنسان العربي وفكره وقضاياه.

ARCHIVE

http://Archiv

مسرح الشارع أو المسرح في الشارع: يقول اوجينيو باربا «ان المسرح كتلة من أشخاص، أنه ليس مجرد مكان فالأبنية لا مكان لها، وحيثما كان هناك ممثلون ومؤلفون وفي أي مكان، فإن هناك مسرحاً»، والمسرح في أي مكان، هو شعار المسرحيين المعاصرين، فلم تعد البناية شرطاً لازماً لتقديم الحفل المسرحي. هذه الحقيقة غابت عنا زمناً طويلاً، فربطنا المسرح بالمسرح، والفن بالبناية والإبداع بالمكان.

في مبدأ الأمر، لم تكن لدينا مسارح، ولكننا أوجدناها.. وكان ذلك على الطريقة الإيطالية.. وكان شيئاً طبيعياً أن تكون تلك البناية غريبة عنا، لأنها وضعت وفق هندسة خاصة. ففي البناء روعيت الاذن الاوربية

والعين الاوربية والروح الاوروبية والفكر الاوروبي، وبذلك ظل المسرح /
الفن غريباً في المسرح البناية، بعيداً عن حقيقته وهويته.

المسرح ولد في العراء بين الناس. نشأ حراً طليقاً كالريح، ولكنه بعد
ذلك أصبح خلف الجدران، سجين الجدار الأول والثاني والثالث والرابع..
أصبح فعلاً سحرياً يعتمد على لعبة الخفاء والتجلي وبهذا فقد دوره وفقد
حقيقته..

المسرح في أوروبا مؤسسة، ولأن رأس المال يمتلك هناك كل
المؤسسات فقد أصبح المسرح أيضاً بيد البرجوازية.. أنه قناة اعلامية
— مثل كل القنوات الأخرى — وعليه فقد وجب أن يظل في حوزة المال
وأرباب المال، أي أن يبقى مصنعاً لعينة خاصة من الفكر والفن والاعتقاد
الايدولوجي.

داخل بنايات فخمة ومكيفة ومريحة، ماذا يقدم للجمهور الغربي؟ ذلك
هو السؤال.. يقدم مسرح سهل الهضم، هش البناء، فحج ومسطح.. مسرح لا
يحتاج للتفكير لأنه يمثل الاستراحة، استراحة الذين تطحنهم المتاعب
المالية والاقتصادية فيبحثون كل مساء عن لحظة استرخاء.. هذه البناية/
المسرح هي التي سقطت في انتفاضة الطلاب بفرنسا. ففي شهر مايو من
سنة ١٩٦٨ احتل الطلبة مسرح الاوديون ورفعوا شعار «الخيال يتسلم
السلطة» وسقوط هذا المسرح / القلعة لا يقل خطورة عن سقوط سجن
البستيل أثناء الثورة الفرنسية.. بهذا الفعل يخرج المسرح الى الشارع والى
المقهى والى المهرجانات والمآثر التاريخية بحثاً عن الناس.. الناس
الذين يبحثون عن لحظة فرح. وعن د. علي الراعي ننقل الرأي التالي
للمخرجة الانجليزية جوديث ليتلود، تقول «ان المسرح في الشارع وليس في
الكتب ودور العرض الغالية، فحيث يلتقي الناس بالناس ينشأ
المسرح» (٢٣).

شيء مؤكد، أن المسرح في الشارع هو شيء آخر غير مسرح الشارع، لأن التسمية الأخيرة تشير الى المسرح الفرنسي البرجوازي، وهو مسرح الفودفيل القائم على الثلاثي التقليدي: الزوج والزوجة والعشيق أو العشيقة. وهذا شيء لم ينبه إليه د. سعدي يونس عندما دعا الى مسرح الشارع.. يقول «قبل كل شيء ان مسرح الشارع يهدف الى تقديم عروضه الى الجماهير حيث تتواجد في الشارع والمعمل والمستشفى والمقهى وفي كل مكان يمكن أن يلعب فيه المسرح دوره الجماعي الطليعي.. وهكذا يؤدي رسالته العظيمة التي وجد من أجلها.. إذن بدون هذا التلاحم العميق مع الجماهير يفقد مسرح الشارع كل قيمته الأصلية ويتحول الى ادعاء فارغ» (٢٤). ولكن، يبقى أن نشير الى جدية التجربة وجراتها، فهي تنطلق من وعي داخلي بضرورة المراجعة، مراجعة مجموعة من العلاقات المختلفة، علاقة المبدعين بالجمهور، علاقة الممثلين بالمكان/ الفضاء، علاقة المسرح/ الفن بالمسرح/ المؤسسة، علاقة الكتابة الادبية بالكتابة السينوغرافية. فهناك إذن. ارادة لاعلان القطيعة مع الاستقرار والجمود في المكان الواحد. ف«هناك تحوال دائب من قبل فناني هذا المسرح في بحثهم المتواصل لتكوين جمهور جديد لقضية المسرح» (٢٥) وعندما نفقد الثقة في المسرح البنائية، فإن ذلك معناه فقدان الثقة في جمهور ذلك المسرح.. وعندما نتبنى مبدأ المسرح الجوال، فإن ذلك يعني المغامرة بحثاً عن مسرح آخر وجمهور آخر وفن آخر واخلاقيات أخرى..

لقد كان للطبيب الصديقي أكثر من تجربة حاول فيها أن يهرب من الحجارة بحثاً عن الناس، لذلك كانت مغامراته الكبرى تتمدد دائماً خارج المسرح البلدي. المسرح الذي كان تحت ادارته، والذي لم يجد فيه غير جمهور محدود من المثقفين. لقد ردد الصديقي جملته المشهورة. هذا مسرح بلا جمهور، وذاك جمهور بلا مسرح، تلك إذن هي المعادلة الصعبة، فكيف

السبيل إلى حلها؟ هل يكون ذلك في الخروج بالمرشح من المسرح؟ أي باقامة الاحتفال حيث يتواجد الناس. لقد قدم الطيب الصديقي احتفالاته — حتى لا أقول عروضه المسرحية — في كل مكان؛ في الملاعب الرياضية وعند أبواب المدن التاريخية وفي الأسواق الشعبية. قدم مسرحية (معركة وادي المخازن) ومسرحية (المولى اسماعيل) و(المغرب واحد) و(سيدي عبد الرحمن المجذوب) و(سلطان الطلبة).

يبقى بعد هذا أن نخرج على السؤال التالي: أي مسرح هو ذاك الذي يمكن تقديمه في الشارع؟ إن المجتمع العربي ليس هو المجتمع الغربي، هذه حقيقة لا تقبل الجدل. وما يصلح هناك، لا يمكن أن يصلح هنا.. نعرف أن المسرح بالأساس تظاهرة، إنه احتشاد جماهيري. هذا الفعل خطير بلا شك، خصوصاً عندما يصبح في الشارع. فهل يمكن تصور مثل هذه التظاهرات الجماهيرية في الشارع العربي؟ ويبقى أن نشير بعد هذا، إلى أن المسرح موقف فكري، وكل موقف سياسة. فهل نتصور الموقف المضاد على قارة الطريق؟ أما المسرحيات التي قدمها الصديقي — خارج المسرح — فهي لا تعدو أن تكون مجرد استعراضات محايدة و«بريئة» للتاريخ، وهي بذلك لا تمثل الخطورة إلا من جانب واحد، أي جانب التجمهر، أما الموقف فهو مهرب. تجربة البحث عن الفضاء الآخر، والجمهور الآخر تكررت في كل البلاد العربية، فهذه فرقة المسرح الجديد بتونس يقول أعضاؤها «لقد رفضنا أمكنة العرض التقليدية والركح التقليدي، وأخذنا نمثل في الملاعب الرياضية وقاعات الأندية وفي الميادين، ونحن نحضر ونجهز هذا المكان لعروضنا بما ينسجم مع طبيعة كل عرض» (٢٦) ولكن «إذا ذهبنا الى مكان ولم نجد به سوى صالة العرض التقليدية، فإننا نكسر هذه التقليدية باجراء تعديلات على الركح والصالة» (٢٧).

ولقد عرف المسرح العربي تجارب عديدة من أجل جعل هذا الفن

متنقلاً، عوض أن يبقى مستقراً في مكان واحد. إن المسرح الجوال ضرورة أكيدة، خصوصاً في البلاد العربية حيث لا شيء فيها إلا في العواصم، وخارج العواصم تكاد تختفي كل المظاهر الثقافية والعلمية والأدبية والفنية. ولقد خاض الصديقي في هذا المجال تجربة رائدة، ولكنها توقفت في بداياتها الأولى.. توقفت مثل كل تجاربه الأخرى التي عرفت الاجهاض.. لقد أسس مسرح الناس، وهو عبارة عن خيمة كبيرة في حجم خيمة السيرك، وبداخل الخيمة ظل يقدم مسرحياته للجمهور الشعبي العريض، في المدن والقرى والأحياء. وللخيمة ملحقات تضم مكتبة عامة وحديقة للحيوانات. وقد وصل بمسرحه هذا الى تونس، ولكنه بعد ذلك تخلى عن هذا العالم السحري والعجائبي الذي صنعه.

وان تحقيق المسرح — خارج المسرح — لا يمكن أن يتم إلا بدراسة الموروث الثقافي العربي. فشعبية هذا الفن تنبع أساساً من دراسة ما أنتجه الوجدان الشعبي من أفراح وتظاهرات وأعياد. لهذا، كان ضرورياً القيام بحفريات — اركيولوجية — للكشف عن عبقرية الشعب العربي، هذا الشعب الذي يحتفل داخل مكان معين بشكل خاص، ومن خلال أدوات تعبيرية معينة. هذه التظاهرات لا يمكن الإحاطة بها كلها — لكثرتها وتنوعها — لذلك نكتفي بالإشارة الى بعضها فقط..

١ — عريفات: وهي تظاهرة من تظاهرات الخصب والولادة، وهي موجودة في كل أقطار المغرب العربي وذلك تحت أسماء مختلفة ولكنها متقاربة فهي في المغرب (تاغنجا) وفي تونس (امك تانجو) وفي الجزائر يطلقون عليها اسم اماتلكنجا (٢٧) وتقدم هذه الاحتفالات — كما يقول أديب السلاوي — (فتيات صغيرات، يضعن على وجهن مساحيق العرائس، ويخرجن في مواكب جماعية لطلب الغيث أو لطلب الخلاص للنفيسات من النساء وقد رفعن معلقة كبيرة علقن

عليها صورة من القماش الملون، يظن بها في الشارع ويردد انشادات شعرية كلها توسلات الى الربح الأعلى في الخلاص أو في رحمة الارض بالمطر)

٢ — الحلقة: وهي لقاء عام يتشكل من خلال اجساد بشرية تشكل حلقة وبتدخلها يقف الراوي .. في هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد والجد بالهزل والواقع بالسحر. هذه الحلقة لها مركز، هو الراوية/ الملحمة الاسطورية الخرافة .. وقد اشتهرت ساحات معينة في المغرب بالحلقة، من مثل «جامع لفنا» و«باب منصور لعلج» بمكناس و«باب المكنة بفاس» — يقول د. علي الراعي (تتكون الحلقة دائما حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات والاساطير. ويكون بينهم الموسيقيون والبهلوانيون، وأحيانا يدعى بعض المتفرجين الى توسيع أو تضيق الحلقة، مما كان يخلق نوعا من التآلف والاحساس بالمشاركة يجدهما المتفرج بازاء العرض» (٢٩).

وقد ظهرت الحلقة في المسرح المغربي — كتابة وإخراجا وتمثيلا وتقنية وفلسفة — فهي موجودة في مسرحية (ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب) حيث تدور الاحداث — من حيث النص في جامع لفنا، وحيث الحفل أيضا يقدم في الساحات العامة وفي الاسواق. كما ظهرت في شخصية الراوي وفي تقنيات الاداء المسرحي القائم على التلقائية والعفوية والبساطة .. ولقد ركز الصديقي على الممثل/ الحكواتي .. الممثل الذي يعرف كل شيء ... ويُحسن كل شيء، يمثل ويغني ويرقص ويقوم بالالعاب السحرية والبهلوانية، وينشد الأشعار .. الممثل الذي يعتمد على حضور البديهة، فيرتجل عندما تدعو الضرورة، ويحس بالجمهور ويتفاعل معه، وتكون له عين ثالثة مركزة عليه. كما نجد الحلقة في مسرحيات أخرى عديدة هي «الحلقة فيها وفيها» و«قاضي الحلقة».

من أشكال المسرح العربي التقليدي نذكر الحكواتي والبساط والفداوي بتونس والمداح بالجزائر، وخيال الظل، وغير ذلك من الاحتفالات التي استفاد منها المسرحيون العرب، سواء في الكتابة أو الاخراج أو في الاخراج أو في التنظير لمسرح عربي جديد.

المسرح في المقهى أو المقهى في المسرح

المسرح نشاط اجتماعي قبل كل شيء. إنه فن قبل أن يكون بناية — كما رأينا فبعد الحرب العالمية الثانية، ظهر في أوربا جيل من الشباب الغاضب، هذا الجيل هو الذي جدد المسرح من خلال الدعوة إلى اللامسرح. لقد أوجد كتابة مغايرة، كتابة يحكمها فهم مغاير و«قوانين» مغايرة.. مثل هذه الكتابة القائمة على التدمير والفوضى لم يكن مسموحا لها أن تدخل القلاع العتيقة. لم يكن بإمكانها أن تدخل حرم المسارح التقليدية العتيقة لذلك اتجهت نحو مسارح الجيب، ثم عملت على ايجاد المسرح/ المقهى.

تعد سنة ١٩٧٥ سنة ظهور المسرح/ المقهى. حدث ذلك باميركا، وبالذات في مدينة نيويورك. ومنها انتقل الى كل اوربا الغربية والى العالم. ففي مقهى يمتلكها اميركي من اصل صقلي — جو سينو (قدمت مجموعة من البتنيك أول عرض مسرحي أمام جمهورها. وفي سنة ١٩٦٦ تكررت التجربة في حي «منبارناس» بمدينة باريس.. هذه التجربة نقلها الصديقي إلى المغرب، وذلك عندما أحدث بالمسرح البلدي ملحقا له، هو عبارة عن مقهى. وظل المسرح يقدم مسرحيات تجريبية إلى أن تحول إلى معرض للفنون التشكيلية..

المسرح/ المقهى ليس مجرد مكان للعرض، لأن المكان ليس بريئا تماما وليس محايدا كذلك. إن الشكل يتفاعل دائما مع المضمون حتى يصبح — بذاته مضمونا. فالمسرح في المقهى هو غيره في المسرح. وهو في

المسرح شيء آخر في الشارع، إنه مفاهيم جديدة وأخلاقيات مغايرة، وهي مفاهيم وأخلاقيات تشكل ثورة في مجال الحفل المسرحي، لقد كان لهذه التجربة صدى في المجتمع العربي. فقد التفت المسرحيون العرب إلى الموروث الثقافي ليجدوا أن المقهى لم تكن في يوم غريبة عن الحفل المسرحي ... - فقد كان «مسرح الكراكوز يأخذ مكانه طوال شهر رمضان داخل المقاهي الصغيرة للأحياء الإسلامية (٣٠) فخيال الظل ارتبط بالمقهى، كما ارتبط بها صندوق العجب أو صندوق الدنيا. فقد «اعتاد المخيل أن يقوم بتمثيل فصوله في مقهى معين حسب الموسم المناسب لكل بلد من البلدان، ويتم الاتفاق بين المخيل وصاحب المقهى على نسبة معينة من المدخول ولا حاجة للدعاية، لأن وقت العمل معروف. فيكفي ظهور المخيل ونصبه للخيمة، لتكون الدعاية الوحيدة للإعلان عن ابتداء العمل. فينتقل الخبر من مقهى إلى بيت، ومن حارة إلى أخرى ويتوارد المشاهدون» (٣١).

المسرح في المقهى والمقهى في المسرح: تجربتان لهما وجود في المسرح العربي.. فهناك مسرحيات تكتفي بأن تجعل الأحداث تدور داخل مقهى، أي داخل فضاء يمثل تجمعاً بشرياً، ويمكن أن نمثل بالمسرحيات التالية: «رأس المملوك جابر» و«العين والخلخال» فالمقهى هنا تبقى مجرد ديكور، مجرد فضاء يمكن أن يصنع وأن يوضع أمام المشاهدين، وتبقى المقهى شيئاً مرسومًا يُرى بالعين فقط، أما المسرح في المقهى فهو الانتقال بالفعل المسرحي من المسرح/ البناية إلى المقهى.. والمقهى ليست مجرد فضاء يستوعب الحدث والشخصيات والمواقف. المقهى بيت آخر، بيت تحل به أسرة - أوسع من الأسرة التي نعرف - بيت يجمع الرفاق والأقرباء والغرباء داخل مكان واحد وزمن واحد.. المقهى موعد يومي. موعد أشد ارتباطاً بالذات العربية من المسرح.. داخل هذا الفضاء الحميمي للمقهى قدمت مسرحية (حكاية الفلاح عبدالمطيع) للسيد حافظ

واخراج د. سعدي يونس «العرض الأخير قدمته — يقصد الفرقه — فى (مقهى الصالحيه) حيث أقام مرتفعاً خشبياً دائرياً وسط المقهى . وجلس الجمهور حول هذا المرتفع وراح الممثلون يؤدون أدوارهم ويغيرون ملابسهم أمام الجمهور» فالحدث هنا ليس فرجه معزولة عن «المتفرج» والديكور ليس لوحة ذات بعدين ، والتمثيل ليس عملية سحرية تتطلب الخفاء فيستعين على ذلك بالكواليس «فهذه التجربة تحاول أن تكسر الحواجز بين المسرح والجمهور» (٣٢) كل شيء فى المسرحية يتم فى حضور الجمهور . فالأساس هو اللعبة/ الاحتفال . هو اعطاء الحضور إلى المقهى بعده الاجتماعى والحضارى ، وذلك حتى لا يكون لقاء يومياً بلا معنى .

وهذه تجربة قام بها فى العراق د. سعدي يونس ، وهى تجربة جريئة بلاشك لأنها محاولة لادخال المسرح فى نسيج الحياة اليومية . عن هذه المسرحية/ التجربة يقول صاحبها أنها تهدف إلى مسرحة المسرح — أى أن يشعر الجمهور بأنه أمام مسرحية يشاهدها وليس أمام عرض مليء بالإيهام على أساس أنه حقيقة مفروضة» (٣٣).

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لقد ولد المسرح العربى بسيطاً غارياً شفافاً وواضحاً . فلم يكن المداح أو الحكواتى يحتاج إلى ستارة . لم يكن يتوسل للاقناع بالملابس والديكور والماكينات والاضاءة والملحقات العديدة . لم يكن يعتمد إلا على موهبته فى الحكى والتقليد ، وعلى عصاه ، وهى عصا سحرية ، لأنها تملك قابلية أن تصبح أى شيء ، أى أن تكون السيف والرمح والفرس والنبال والمرأة .. فالعلاقة بين الراوى والجمهور هى علاقة جدلية لأنها تقوم على تبادل العطاء والفعل والتأثير . فالراوى يحكى ، وفى حكيه يقدم وصفاً متحركاً حياً . أما الجمهور فيترجم الكلمات/ الوصف إلى صور ذهنية تنبض بالحركة والألوان . وبذلك ، يوجد بداخله ملامح الشخصيات وألبستها ، كما يركب بخياله الديكور والملحقات والأجواء الملحمية ...

فالدكتور سعدي يونس أراد أن يعيد هندسة المكان المسرحي ، وذلك بما يتوافق والاحتفال المسرحي « كنت أريد أن أحقق أكبر مشاركة ممكنة للجمهور مع المسرحية ، وكانت فكرة الدائرة وسط القاعة يحيط بها الجمهور من جميع الجهات هي أقرب الافكار بالنسبة لي كمخرج .. كي تعبر عن الدوامه التي تعيشها الشخصيات المسرحية .. كما أن الدائرة موجودة بالتراث العربي كشكل من الأشكال العامة في التقاليد العربية كجلوس الناس في الخيمة يتم بشكل دائرة .. كما أن الكثير من العوائل الشعبية تجلس على الأرض بشكل دائرة .. إضافة الى ماللدائرة من أهمية في التراث التشكيلي الاسلامي بالذات» (٣٤) هذه محاولة كان يمكن أن تكون اكثر جدية وخطورة لو أنها لم تقف حيث وقفت . فسعدي يونس جعل المقهى تستضيف المسرح وبذلك ، ظل المسرح داخل وخارج المقهى في نفس الآن ، هذا في الوقت الذي كان عليه أن يوجد المسرح / المقهى ، أي أن يوحد بين المؤسستين : المسرح والمقهى ليجعل منهما مؤسسة واحدة ..

الكوميديا المرتجلة أو الكوميديا ديلارتي

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

الارتجال في المسرح يعني غياب الكلمة/ النص ، غياب الكتابة ، وبالتالي غياب المؤلف/ المبدع ، إنه — في صيغته الغربية المعاصرة — ثورة ضد «غيبات» الحفل المسرحي ، والتي يمكن أن يمثلها النص ..

ولنتساءل الآن .. ماذا يمثل الارتجال في تاريخ المسرح ؟ هل يمثل البدء أم الختام ؟ هل يفيد التطور أو التقهقر ، يخبرنا ارسطو في كتابه (فن الشعر) بما يلي :

«لقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالا ، ثم نمت شيئا فشيئا بانماء العناصر الخاصة بها . وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت إلى أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة» (٣٥) . إن الارتجال إذن ، لم يكن في البدء عن قناعات فكرية لأنه — في كنهه — فعل حتمي أوجدته بنية المسرح

الهشّة في عهوده الأولى .. هذا الارتجال هو ما يدعو إليه د. علي الراعي ، وذلك باعتبار أنه ، من الممكن أن يمثل الذاكرة المستقبلية للمسرح العربي ، وذلك عوض أن يكون ذاكرته الماضية . وتتجلى هذه الدعوة في — الرجوع إلى يعقوب صنوع ، وإلى ما عرف بعده بالفصل المضحك . وبهذا نعود إلى طفولة المسرح العربي أي إلى المرحلة التي تجاوزناها مع الرواد الأوائل لقد التفت المسرح الغربي — في السنوات الأخيرة — إلى الكوميديا ديلارتي : ومن حقه أن يفعل ذلك ، لأنها تسكن ذاته . إنها — في حقيقتها تمثل ذاكرة المسرح والمسرحيين معاً . وبذلك ، فلا يمكن القفز عليها . لقد عادت الشخصيات التقليدية الشعبية لتجد لها مكاناً في الكتابات المسرحية المعاصرة وفي الإخراج والاداء والاقنعة و/النمر/ المسرحية .

يبقى بعد هذا ، أن توضع دعوة د. علي الراعي في موضعها الحقيقي فهي بالتأكيد تنطلق من فهم جيد وجاد ومن ثقافة مسرحية عميقة . هذا شيء لاجدال فيه ، ولكن طبيعة المرحلة — نهاية الستينات — جعلت د. علي الراعي ينحرف مع المد التجريبي الغربي ويقف أمامه مندهشاً منبهراً مردداً نفس طروحاته النظرية ، وبذلك فقد ترجم الشعار الغربي عن موت المؤلف إلى الدعوة إلى الكوميديا المرتجلة .. ويبقى الارتجال عند الراعي غير مبرر فكراً ، وإن كان له — فنياً — ما يبرره .

الارتجال في الغرب لا يمثل التراجع إلى الخلف — كما قد يظهر — لأنه فعل يستقيم مع الثورات الأوروبية الحديثة .. فالمسرح ولد ولادة دينية وثنية ، ثم انتقل الى مرحلة أخرى دينية كتابية . وهو في العصر الحديث يحاول أن يحقق انسانيته الكاملة ، وهو لن يحصل على ذلك إلا باقصاء الترسبات الماضية داخل هذا المسرح .. أي بابتعاد ظلال القرون الوسطى وما قبلها .

اقصاء اللاهوت في المسرح الغربي المعاصر يبدأ باقصاء الكلمة لأنها أصل الخلق والإبداع.. ففي البدء كانت الكلمة— كما تقول المسيحية— ثم من بعد أصبحت الكلمة هي الخلق والإبداع.. فهي الوجود الأساس الذي تولد عنه الأجسام والأفعال والألوان والأشكال والأحجام والمخلوقات.. إن الكلمة هي الغيب والميتافيزيقا والـ (ما قبل) إنها المطلق. وبذلك، كانت الثورة عليها ثورة على ما تمثله.. يقول الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا «واذن، اذ يتحرر الإخراج المسرحي من الاله— المؤلف، فإنه يعود إلى حريته الخلاقة والبنائية» (٣٦) فالارتجال إذن، ليس مجرد تقنية فنية— كما قد يظهر— لأنه دعوة لاقصاء المقدس وذلك بحثاً عن تحقيق المندس، وإبعاد للكلمة/ اللاهوت من أجل أن يحضر الجسد البشري الإنساني.

بالنسبة للمسرح العربي، فإن الارتجال كان ضرورة، ولم يكن اختياراً حراً، لأن الكلمة هي روح الثقافة العربية. فالإنسان العربي يسمع أولاً، يسمع الكلمة/ النطق والكلمة/ الغناء والكلمة/ الانشاد والكلمة/ الترتيل. وتبقى الأذن هي الأداة الأساسية في الإدراك الجمالي والمعرفي لديه.

وإذا كانت الثقافة العربية— في الميدان المسرحي— تجتاز الآن مرحلة التأسيس، تأسيس كتابة درامية مخالفة للإنشاء الشعري والقصصي— فهل يعقل أن نعمل على إجهاض هذا التأسيس، وذلك بأن ندعو إلى الارتجال، أي إلى أبعاد النص الذي هو الآن طور الشكل والإنجاز؟.

يعتبر د. علي الراعي (يعقوب صنوع) هو البادر الأول لبذرة الكوميديا المرتجلة ذلك لأنه كانت تحدث في مسرحه «أحداث مفاجئة تدعو إلى الضحك وأحياناً تبعث على ابتئاس أهل المهنة، ولكن الجمهور كان في الحالتين يتمسك بها أشد التمسك ويأمر أن توضع في صلب العرض المسرحي، وأن تتكرر الليلة بعد الليلة» (٣٧)، ويعقوب صنوع— كما نفهم

من النص السابق — لم يكن يعتمد تلك الأحداث، لأنها هي التي كانت تفرض نفسها عليه. وهو لم يكن ليتش لوقوعها، لأنه كان يعرف أن مسرحه يحيا مرحلته الأولى، وأنه لا بد سيجتاز تلك المرحلة.. يقول يعقوب صنوع «ولو حدث هذا في مسرح أوروبي لكان فضيحة. إلا أنه في مسرحي، الذي كان ما يزال في دور الطفولة صادف نجاحاً كبيراً. مما دعا الجمهور إلى استعادته في الليلة التالية» (٣٨). هذه الأحداث كانت نتيجة شيء أساسي ومهم، وهو أن العقد المسرحي — في صيغته الغربية، بين المبدع والجمهور — لم يكن قد وجد بعد، لذلك فإن قوانين اللعبة المسرحية ظلت غائبة لأنها قوانين غريبة ودخيلة عن قوانين وإخلاقيات الحفل العربي، ذلك الحفل البسيط الذي يقوم على أساس المشاركة وعلى الغاء كل الحواجز والمسافات والأبعاد.. من هنا، كان رفض الإنسان العربي للمسرح — في طوقسه الغربية، أهي باعتبار أنه صمت مطلق في الصالة وانصات كامل وانفصال عن الأحداث ومكانه وزمانه.

أما العناصر الأساسية التي تشكل الكوميديا المرتجلة فهي «نص مكتوب قابل للتغيير حسب الأحوال، وممثلون يؤدّدون هذا النص على الخشبة وهم مهيوّن لتقبل أي تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة يختبئ في المرة الأولى وراء كلمات نصة الاصيلي، ويختفي في المرة الثانية في الكواليس يلقي الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين. فيجري إذ ذاك نوع طريف من التأليف الفوري. ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره هو مجرد الاستمتاع السلبي بما يجري أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكي، الذي يتابع وينقد ويحكم» (٣٩). فالممثل عند الراعي هو العنصر الأساس في العملية الإبداعية، ولذلك، فهو يضيف إليه مهام المؤلف والمخرج. ويبقى أن الموضوع مجرد مناسبة.. مناسبة لتفجير طاقات الممثل / المبدع، وهو يؤكد على العرض — في ذاته

ولذاته - العرض كزمن هو الآن المفصول عن الزمن الماضي، أي زمن الكتابة والإخراج. وبهذا فهو يلتقي بانطونان آرتو الذي يقول عنه سارتر «يبدو أنه لم يطرح عنصر الحفل بصفته تكراراً بل على العكس من ذلك كان أول ما يرى في أن يكون العرض (لا متوقعا) كما قد يؤدي الممثلون أدوارهم بكيفية جيدة أو رديئة حسب انهما كاتهم وكذا حسب نوعية الجمهور الذي قد يكون في بعض الأيام - كما يلاحظ كوكتو- «ذا نبوغ» (٤٠) أما أنطونان آرتو فيقول «إن المسرح يرمي الى أن يكون في الواقع حدثاً خاضعاً لكل المتطلبات ولكل التقلبات الزمنية، تكون فيه دوماً للصدفة كامل حقوقها.. فالمسرحية والإخراج هما محض انتقاء ومراجعة. والمشاهد الذي يشاهد العرض في أمسيات متفاوتة لا يجد نفسه امام نفس الفرجه» (٤١) فآرتو واضح وبيتين في د. علي الراعي. وهو لا ينكر هذا الأثر الذي تسرب إليه من عروض ونظريات المسرح الحي، يقول في ختام حديثه عن أحد هذه العروض (الحية) «فهذا إذن عرض مسرحي كامل، حلت فيه لغة العرض محل الكلمة المكتوبة وأصبح بهذا، وفي رأي آرتو والكثيرين من مؤيديه وفي رأي عشرات المئات الذين يشاهدون العروض.. جوهر المسرح الجديد الذي ينبغي علينا جميعاً أن نتجه إليه» (٤٢) وهكذا يختل علينا الأمر، ولا نعود ندري، إن كان الراعي يدعو الى المسرح الشعبي المصري، أو إلى المسرح الحي (الذي ينبغي علينا جميعاً أن نتجه إليه)، والراعي يدعو إلى هذه الصيغة، وذلك باعتبار أنها صيغة مصرية، والواقع غير ذلك. فما فيها من مصر إلا ما كان قد تسرب إليها من خيال الظل، وهو شيء بسيط اذا ما قورن بالعناصر الأساسية التي جاءت من الكوميديا ديلارتي الإيطالية ولعل خيال الظل يتجسد من خلال الإشارات والتلميحات الجنسية والكلمات البذيئة. واذا ما عرفنا أن هذا المسرح كان مسرح الطبقة الشعبية من الأمة، وأنه كان يعتمد في حياته ووجوده على الجمهور، لذلك فقد عمل على استرضائه بكل التوابل والمحسنات اللفظية والحركية والاشارات

والغمزات .

وإذا كان يعقوب صنوع هو أول من أوجد هذه الصيغة، فإن دراسته تصبح شيئاً لازماً وواجباً لتحديد مصادره الفكرية والفنية . يقول عنه د . محمد يوسف نجم «تلقى علومه في إيطاليا، ومكث فيها ثلاث سنوات، وانه كان متأثراً بذلك القلب الذي أطلقه عليه الخديوي اسماعيل، وهو مولير مصر، ومولير كما هو معروف ابن بار للكوميديا المترجلة» (٤٣) فهو قد درس في إيطاليا وعاش فيها . ثم إنه معجب بالكوميديا ديللارتي من خلال اعجابه بروادها وممثلها الأساسيين . فالدكتور محمد يوسف نجم يرجح أن يكون يعقوب صنوع قد تأثر بالكوميديا ديللارتي . يقول هذا الأخير عن مسرحه «وقبل أن أقدم على إنشاء مسرحي المتواضع، قمت بدراسة جدية للكتاب المسرحيين الاوربيين وبخاصة جولدوني ومولير وشريدان وذلك في لغاتهم الأصلية» (٤٤)؛ ونعرف أن جلدوني هو أول من طور الكوميديا الإيطالية، وجعلها تستغني عن القناع الجلدي وعن بعض الشخصيات التي فقدت قيمتها في عصره . وأما مولير، فهو كما قال عنه د . محمد يوسف نجم (الابن البار للكوميديا المترجلة) بالإضافة الى هذا، يقول جاكوب لاندو أن يعقوب صنوع كتب ثلاث مسرحيات بالإيطالية مثلت في جنوة وفي مدن أخرى من إيطاليا، كل هذا يدفعنا الى القول :

إن هذه الصيغة الشعبية ليست شعبية إلا بالتبني، أي أنها لبساطتها وجدت الاستجابة في أجواء معينة، فكان أن عاشت، وتمت وأعطت عطاءاتها التي سجلها د . علي الراعي . ولكنه ... وبعد أن مضى الزمن، وتغيرت الظروف القديمة بظروف أخرى مغايرة، فقد كان لا بد لذلك المسرح أن يختفي أيضاً، وكذلك كان ..

إن د . علي الراعي و د . محمد يوسف نجم يلتقيان عند نفس الاسم : المسرح الارتجالي فالراعي ينعت به مسرحاً مصرياً شعبياً . أما د . يوسف

نجم فيعطيه ترجمة لكوميديا الفن الإيطالية.

اجتهاد د. علي الراعي لم يكن عشوائياً، لأنه مبني على دعائم متينة، وبذلك فإن كتابه يكتسب قيمة كبرى. فقد درس الشعب العربي من خلال فنونه وأفراحه وأعياده وهذيانه الفني. من هذا الجانب إذن، يجب أن يدرس الكتاب، أي من الجانب المقابل والمخالف لإرتجال واقضاء النص المسرحي وتأكيد مصرية المسرح الإرتجالي.. إن الأساس في الكتاب هو الحاجة الى مسرح آخر مغاير، له ارتباط بالأرض والإنسان والوطن والتاريخ والمجتمع والحضارة..

من المادة / الشكل الى المضمون الفكري :

تلك إذن، هي بعض المحطات الأساسية التي أجتازها المسرح العربي.. وهي محطات تنتصب — علامات مضيئة — على طريق التأسيس.. في البدء كان التأسيس بحثاً عن مواد البناء، ثم من بعد انتقل الى هندسة البناء وذلك من خلال مساءلة المعمار العربي، المعمار النفسي والفكري والحضاري ثم اخيراً / انتهى / الى البحث عن فلسفة للبناء. وبذلك يكون قد عرج على التساؤلات الأساسية الثلاث : بماذا ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟.

١ — بماذا نبني مسرحاً عربياً ؟ بمواد مأخوذة من الواقع أو الحلم ؟ الأسطورة ؟ الحكاية ؟ التاريخ ؟ الأدب العربي ؟.

٢ — كيف نبني هذا المسرح ؟ ووفق أي شكل هندسي نضع أحجاره ونُعَلِّي أسواره ؟.

٣ — لماذا البناء / المسرح ؟ وما دوره ووظيفته ؟ ما هي أدواته — الكائنة والممكنة ؟ ما هي آفاقه وحدوده ؟ ما علاقته بالإنسان داخل بعدي المكان والزمان ؟ وما علاقته بالتراث / الذاكرة والحضارة والتاريخ

والمجتمع والفضاء الجغرافي؟.

— المسرح نص أدبي؟ وما النص؟ هل هو كلام؟ فعل؟ حدث؟ موقف؟ أم شخصيات؟.

— المسرح مؤسسة للإبداع والإنتاج.. فما حقيقة هذه المؤسسة؟ وماذا عن هيكليتها وعلاقاتها بالقوانين المنظمة للمؤسسات— داخل هذه البلاد أو تلك؟.

— والمسرح تمثيل... والتمثيل تواصل وتبليغ. إنه محاولة لنقل الإدراك/ الإحساس إلى الآخر. هذا الفعل يتطلب وجود بيداغوجية خاصة، تراعي بالأساس نفسية هذا الآخر وذهنيته وموروثه الثقافي والحضاري. فما هي بيداغوجية التمثيل العربي؟ والمسرح بحث.. وكل بحث يستند الى أدوات معرفية تمثلها المناهج، فهل نملك مناهج البحث عن الحقيقي والاصيل والمعاصر؟

هذه التساؤلات، ماذا تشكل؟ إنها المدخل الأساس نحو تحديد هوية المسرح العربي، هذا التحديد لا يمكن أن ينطلق من فراغ. لأن الإنسان العربي يمثل الامتلاء والامتداد في الماضي والآتي، وبهذا فهو موجود في التراث، بالقدر الذي يوجد فيه التراث بداخله.

إن بناء مسرح ليس بالشيء الهين، لأنه في جوهره بناء حضارة، وبذلك فهو ليس مسؤولية شخص أو مؤسسة أو جيل.. إنه الابداع في تراكماته وتفاعلاته وثوراته وتصارع أفكاره واجياله ومفاهيمه..

مع السبعينات، عرف المسرح العربي قفزة جديدة، وستبقى كذلك جديدة الى أن يظهر مايعطيها صفة القدم. وقد تجلت هذه القفزة في الاجتهاد والتجريب والبحث ومحاولة المزاجية بين النظرية الفكرية والممارسة العملية.. وبهذا ينتقل المسرح العربي الى المرحلة الثالثة، أي مرحلة البحث عن نظرية فكرية ذات بعد فكري وجمالي، وذلك حتى

يكون الشكل منسجما مع المضمون وحتى يدخل الابداع في حوار جدلي مع التنظير.

في السبعينات تظهر تجربتان: المسرح الاحتفالي ومسرح الحكواتي، وسندرسهما في دراستين مستقلتين وذلك حتى نعطي صورة مقارنة لحقيقة الخريطة المسرحية العربية.



المراجع

- ١ - مجلة (أفلام) العراقية - عدد خاص بالمسرح - مارس ١٩٨٠ - ص ١٥٤.
- ٢ - مجلة (الزمن المغربي) الاسلام والمسرح والغرب - ع ٦ - ٧ - ص ٨٥.
- ٣ - المسرح وقرينه - انطونان آرتو - ترجمة د. سامية اسعد - دار النهضة ٦٣.
- ٤ - اوجينيو باربا ومسرح اودين - ترجمة توفيق الاسدي - مجلة (الحياة المسرحية) سوريا - ع ١١ - ١٢ ص ٤٦.
- ٥ - المرجع السابق .. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- ٦ - مجلة (المسرح) المصرية - ع ٦٢ - السنة ١٩٦٩.
- ٧ - المؤلف . ميشال فوكو - مجلة (الفكر العربي المعاصر) ع ٦ - ٧ ص ١٢٠.
- ٨ - الحياة الثقافية - تونس - نحو كتابة مسرحية عربية حديثة - عزالدين المدني - ع ٤ السنة ١٩٧٨.
- ٩ - مجلة (الهلال) عدد خاص بتوفيق الحكيم - السنة ٦٨ - ص ١٩.
- ١٠ - مسرحية (اهل الكهف) مكتبة الآداب ..
- ١١ - مقدمة مسرحية اوديب لتوفيق الحكيم ..
- ١٢ - المسرح المصري - كين وتنغام - مجلة (افلام) - عدد خاص بالمسرح العربي) ص ١٥٨.
- ١٣ - صوفي عبدالله - مجلة (الهلال) المصرية.
- ١٤ - مسرحية (باب الفتح) محمود دياب - منشورات وزارة الثقافة والاعلام - العراق ص ١٤.
- ١٥ - (ثورة الزنج) الدار التونسية للنشر.
- ١٦ - مجلة (فصول) المصرية - عدد خاص بالمسرح - ٢٣٧.
- ١٧ - في البدء يكون التجريب - دراسة مسرح السيد حافظ - لم تنشر بعد.

- ١٨ - مجلة (اقلام) - عدد المسرح العربي - ص ١١
- ١٩ - الكوميديا المترجلة - د. علي الراعي - منشورات الهلال
- ٢٠ - الحياة المسرحية - ع ١٣ - السنة ٨٠ - ص ١٣٤
- ٢١ - الكوميديا المترجلة - ص ٧
- ٢٢ - للحياة المسرحية - ع ٢/١١ - ص ٤٦
- ٢٣ - المسرح في الوطن العربي - د. علي الراعي - عالم الفكر - الكويت - ص ٤٧ .
- ٢٤ - اقلام - عدد المسرح العربي - من تجربتي المسرحية - الشكل والمضمون - في مسرح الشارع - ص ١٩٧ .
- ٢٥ - نفس المرجع السابق ..
- ٢٦ - الحياة المسرحية - ع ١٣ - السنة ٨٠ - ص ١٠٢ .
- ٢٧ - الاسلام والمسرح - محمد عزيزه - ترجمة د. رفيق الصبان - دار الهلال - ص ٦١ .
- ٢٨ - (اقلام) عدد المسرح العربي - اطلالة على التراث المسرحي بالمغرب - ص ٢٢ .
- ٢٩ - المسرح في الوطن العربي - د. علي الراعي ص ٤٠
- ٣٠ - الاسلام والمسرح والمغرب - ج. م. برادوي - ع ٦ - ص ٧٨٨
- ٣١ - الحياة المسرحية - خيال الظل في الساحل السوري - حسين حجازي - ع ١٣ السنة ٨٠ - ص ٣٤ .
- ٣٢ - حكاية الفلاح عبدالمطيع - السيد حافظ - صوت الخليج - الكويت - ص ٣٤٧ .
- ٣٣ - نفس المرجع السابق ص ٣٥٣ .
- ٣٤ - نفس المرجع السابق ص ٣٥٣ .
- ٣٥ - (فن الشعر) لارسطو - دار الثقافة - بيروت ص ١٤ - ١٥ .
- ٣٦ - مسرح القسوة او انتهاء العرض - جاك دريدا - ترجمة كاظم جهاد - مجلة (مواقف) ع ٤٣ السنة ١٩٨١ ص ١١٥ .
- ٣٧ - الكوميديا المترجلة - د. علي الراعي - ص ٢٠ .
- ٣٨ - نقلا عن كتاب (المسرحية في الادب العربي الحديث) - د. محمد يوسف نجم ص ٨٩ .
- ٣٩ - الكوميديا المترجلة - ص ٢٤ .
- ٤٠ - المسرح بين الحقيقة والخيال - جان بول سارتر - ترجمة د. حسن المنيعي - العلم الاسبوعي ع ٣ السنة ١ .
- ٤١ - نفس المرجع السابق .
- ٤٢ - الكوميديا المترجلة . ص ١١٨ .
- ٤٣ - المسرحية في الادب العربي - د. محمد يوسف نجم .
- ٤٤ - نفس المرجع السابق .

تعقيب
د. أميت العيوطي
على بحث

شكل المسرح العربي

«محاولات البحث عن هوية
متميزة لشكل المسرح العربي»

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بعد هذا العرض الممتع الذي تكرم به الأستاذ / عبد الكريم برشيد عن المسرح. الاحتفالي بصفته شكلاً مسرحياً يعتمد على التراث الأدبي العربي، والأشكال الفنية الشعبية، ويمتد ليشمل شكل العرض المسرحي، ومعمار المسرح، وأسلوب الأداء التمثيلي، والعلاقة الحميمة بين الممثل والجمهور، بحيث يتحقق من خلال هذا كله مسرح يحمل هوية عربية متميزة، فليسمح لي السيد الباحث أن أضيف أن الدعوة إلى مثل هذا المسرح، سواء من خلال البيانات أو من خلال العروض المسرحية العديدة في المسارح

العربية، هي دعوة امتدت في الأرض العربية من البحر إلى النهر على امتداد ثلاثة عقود تقريباً. ولم تكن هذه الدعوة إلى خلق مسرح عربي قلباً وقالباً رفضاً لشكل المسرح الغربي، أو رغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية لأوروبا فحسب. بل كانت، في أحد جوانبها، رفضاً للرأي القائل أن العرب لم يعرفوا المسرح، وتأكيداً للأشكال المسرحية التي عرفها العرب بالفعل على امتداد تاريخهم الطويل منذ الجاهلية وحتى الآن.

فالرأي السائد عند الكتاب الغربيين حين يتناولون تاريخ المسرح العربي أن الدراما ليست من الفنون العربية الأصيلة، بل هي فن توصل إليه العرب بعد أن دخلت الدراما الأوروبية إلى العالم العربي في القرن التاسع عشر، وبعد أن تأثر الممثلون العرب بأدب كورني وموليير وشيكسبير وشو. وهم يعززون هذا إلى أن الفن الدرامي الاغريقي، الذي نسج المسرح الأوروبي على منواله، ظل غير معروف لدى العرب، أو يعزونه إلى أن الشعوب الأوروبية التي اتصل بها العرب لم يكن لديها مسرح متطور، أو إلى أن الظروف الاجتماعية كانت تحول بين المرأة العربية وبين ظهورها على المسرح، وغير هذا من الأسباب (١)، هذا الرأي يمضي إلى القول بأن الأشكال المسرحية التي عرفها العرب من ألوان التسلية الشعبية مثل «الحكايات» الشعبية، والمقلدين، والأراجوز، وخيال الظل، والمقامات، وغيرها، لم تكن تحمل في أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية، وأن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامي بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حيث شق طريقه إلى الوطن العربي (٢).

ويرى بعض الدارسين العرب نفس هذا الرأي. فهم يرون أن المسرح فن له أصوله وأدبه، وأننا لهذا ينبغي علينا أن نميز هذا الفن عن ألوان الملاهي الشعبية السالفة لأنها تختلف اختلافاً كبيراً عن فن المسرح كما نعرفه. فهذه الفنون الشعبية لا تدخل في عداد هذا الفن، وأن احتوت على

بعض عناصره الشكلية. ويمضي هذا الرأي إلى القول بأن التمثيل الهزلي الذي كانت تقوم به فرق المحبطين في القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر، لم يكن إلا مظاهر مرتجلة لا تنطوي على فهم عميق لفن المسرح، ولا يعدو أن يكون مظاهر موروثة تتداولها الجماعات في أعيادها واحتفالاتها، وتقوم على غريزة المحاكاة والتأثر. ويقوم هذا الرأي على أساس أن هذه الأشكال لم تكن نواة للفن المسرحي الحديث عندنا، الذي لا يمكننا أن ننظر إليه على أنه تطور عنها. (٣)

ومن الواضح أن هذا الرأي يرى أن الشكل المسرحي الوحيد هو الشكل الغربي، وأنه شكل متفوق تقنياً وفنياً وفكرياً. كما يرى أن الأشكال الشعبية أشكال متدنية فنياً، فجأة في أغلب الأحيان، بذينة خشنة دائماً. وعلى الرغم من أن هذا الرأي يعترف بوجود بعض المقومات الدرامية في هذه الأشكال، إلا أنه يغفل أسباب عدم تطوير هذه الأشكال ذاتها على أيدي أبناء الطبقة الوسطى الذين اتجهوا إلى الأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية تعالياً منهم على هذه الفنون الشعبية. كما أنه لا يلتفت إلى المحاولات المبكرة عند مارون نقاش للاستفادة من التراث الشعبي القصصي، أو عند يعقوب صنوع للاستفادة من شخصيات ومواقف فنون الأراجوز وخيال الظل، (٤) أو إلى المحاولات الجادة التي قام بها رجال المسرح في خمسينات وستينات وسبعينات القرن الحالي لتحديد هوية للمسرح العربي لا من خلال الاستفادة من مضمون التراث فحسب، ولكن من خلال استلهام الفنون الشعبية وأشكالها، بحيث تتحقق هذه الهوية شكلاً ومضموناً في آن واحد.

وقد صاحب هذه المحاولات نظرة جديدة إلى المسرح وفنونه، نظرة عبر عنها يوسف ادريس بقوله :

إننا نقصد حين نتكلم عن المسرح ذلك المكان العالي ذا القبة

والخشبة والممثلين والروايات. وهذا مسرح صحيح، ولكنه ليس كل المسرح. فللمسرح أشكال كثيرة متعددة ليس هذا النوع سوى أحد فقط، مجرد شكل واحد تطور على يد الاغريق..(٥)

إلى هذا الرأي انضم صوت عز الدين مدني من تونس يقول :

لقد كان خليقاً بالعرب المعاصرين ألا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع وحسب، لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلاً، قد جعلوا من الفن المسرحي فناً مقصوراً على الحضارة الأوروبية، في حين أن الشرق القديم قد عرف حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي المعاصر وأشكاله... (٦)

ومن الجزائر انضم صوت قدور النعيمي يقول :

ان المسرح ذاته ليس صيغة واحدة هي الصيغة التي استوردها العرب من الغرب في أواسط القرن الماضي. هناك مثلاً مسرح الكابوكي والـ «نو» اليابانيان، وهناك الأوبرا الصينية، والمأساة الاغريقية، والكوميديا ديلارتي الإيطالية، والمسرح الغيني والفيتنامي، فلماذا لا يكون للعرب، بدورهم، شكلهم الروحي الخاص..(٧).

ومن المغرب جاء صوت عبد الكريم برشيد يقول :

ان البحث عن مسرح عربي شيء أساسي خصوصاً في ظرفنا التاريخي الراهن، حيث نجد أنفسنا في مفترق الطرق تحيط بنا مجموعة كبيرة من النظريات الفكرية والفنية..(٨)

كانت تلك الآراء وغيرها تعبر بصوت واحد عن أن الشكل المسرحي الذي ورثناه عن الغرب ليس هو الشكل الوحيد، وأن هناك أشكالاً أخرى، ليست أفضل أو أسوأ لكنها مختلفة، وأن العرب لديهم أشكال وتقنيات لم يعنوا بالعودة إليها وتطويرها. وخلف هذا كان يكمن إصرار على خلق مسرح

يحمل بصمة هوية عربية متميزة.

والحقيقة أن الدعوة إلى تأصيل فن المسرح العربي كانت موجودة دائماً، وأن اتخذت أشكالاً ومدلولات مختلفة. ففي مقدمة الملك أوديب (١٩٤٩) يقول توفيق الحكيم أنه كما أن العرب القدماء عند ترجمتهم الفلسفة الاغريقية مزجوا قيمهم الفكرية بقيم الإيمان الروحي بما أكسب الفلسفة الاسلامية أصالتها في نظر الاوروبيين أنفسهم، كذلك فإن تأصيل فن الأدب المسرحي الحديث عند العرب يكون بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم بقيمتنا الروحية الشرقية. غير أن الدعوة إلى التأصيل هنا تركز على المضمون دون الشكل، وتختلف اختلافاً واضحاً عما يعنيه قدور النعيمي بالشكل الروحي الخاص الذي يؤكد على وحدة الشكل والمضمون معاً.

من هذا المنطلق الأخير كانت دعوة يوسف أدريس في ١٩٦٣ إلى خلق مسرح عربي قلباً وقالباً بدلاً من صب المضمون العربي في آنية غربية. وفي هذا يرى أننا لكي نكتشف مسرحنا الحقيقي الخاص بنا فإن علينا أن نكشف طبيعتنا الدرامية وكنهها الخاص. كما يرى أنها «ليست مشكلة تختص بالتأليف المسرحي وحده، ولكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج، وحتى شكل المسرح نفسه وهندسته» (٩).

ولتحقيق هذا المسرح يتجه أدريس إلى ظواهر مسرحية بدائية في حياتنا تتسم بجماعيتها حيث تندمج ذات الفرد مع الذات الجماعية الأكبر، مثل السامر والأراجوز وخيال الظل، وبعض الطقوس مثل حفلات الذكر وغيرها. انه يدعو إلى مسرح يشترك فيه الممثل والجمهور في التأليف والتمثيل. وهو لا يجد تحقيق هذا ممكناً في المسرح التقليدي بمعمارها الحالي، بل في مسرح الحلقة، أو مسرح السامر الذي يقدم «الفصولات» المضحكة، والذي يضم شخصية واحدة هي شخصية الفرفور الذي تحيط به شخصيات لا تمثل أدواراً بقدر ما تهيء الفرصة لسخرية فرفور ونكاته وقفشاته. في هذا المسرح

يقوم الفرفور بدور الحكواتي الشعبي، والمهرج، والأراجوز، ولا يكف عن سلخ الأوضاع والأعداء والأصدقاء وحتى نفسه بلسانه، ويتفاعل مع جمهوره بحيث يرتجل النكتة والفقشة ويقوم بالتأليف الفوري. وهو لا يطلب من ممثل هذا الدور أي اندماج في دوره أو انفعال حقيقي به، بل أن يراقب انفعال الجمهور وشعور الجماعة، ويعتمد على تلقائيته بحيث يضيف إلى النص حسبما يلمسه من تجاوب الجمهور. وبعبارة أخرى فإن ادريس يعود إلى مسرح السامر الشعبي ليطوره بدرجة تتناسب مع الدرجة التي بلغها الوعي الآن. ولعل هذا هو ما جعل واحداً من ألمع نقادنا وأوسعهم ثقافة، د. علي الراعي، يرى:

أن الفرافير تمثل أحسن وأصدق محاولة للاقترب من تقاليد الكوميديا الشعبية بهدف تفهمها واستخدامها في عمل يحقق تماماً ما أراده لها مؤلفه الفائق الحس بتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي، مطوراً إلى المستوى الذوقي والجماعي، والمفاهيمات الفنية والعالمية. (١٠)

وفي سوريا نجد سعد الله ونوس يمد بصره مع عبدالغني الشاعر، المؤلف المسرحي في حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، إلى رقعة مسرح أوسع من رقعة الخشبة المسرحية التي يمثلها المسرح التقليدي، بحيث يصبح الجمهور مكماً لهذا الشكل، وتوسع الدائرة لتشمل الممثلين والمتفرجين معاً، ويسهم الطرفان في خلق شكل مسرحي جديد. وربما كان ونوس يحاول أن يحول المسرح إلى قاعة اجتماعات، لكنه على أية حال نجح في أن يعود بمسرحه إلى أحد الأشكال الشعبية التي تتمثل في مسرح الحلقة، وأن يعتمد صيغة الحكواتي أساساً للبناء الدرامي ومن الواضح أنه بخلقه هذا الشكل إنما كان يرفض شكل المسرح الرسمي، ليقم مكانه مسرحاً شعبياً أكثر تلقائية ووعياً.

في نفس هذا الإطار يجيء رفض المسرح الاحتفالي لشكل المسرح

التقليدي الذي يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسارح الدائرية، والخروج بالمسرح إلى الساحات العامة والأسواق، بما يتفق وطبيعة أنواع الفرجة الشعبية العربية. في هذا المسرح لا يقوم الممثل بالتمثيل، بل يعتمد على التلقائية والبساطة في التعامل مع الشخصيات المسرحية، بحيث يصبح الممثل ذاتاً تبعد ذاتاً تراقب الإبداع وتحاكيه، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لأمع الدور، ويصبح التمثيل تمثيلاً يتداخل مع فواصل من اللاتمثيل تقوم على تصحيح الممثل لخطأ في حركة أو في حوار، أو إعادة مشهد أو حوار، أو الرد على تعليقات الجمهور بذكاء، وخفة ظل. أنه نوع من الاندماج يميز الفنان الشعبي، وعلى هذا الأساس يعتمد الطيب الصديقي طريقة في التمثيل تقوم على تقنيات مستوحاة من فن الحلقة والبساط وفن الرواة الشعبيين والمداحين. (١١)

وقد أدلى توفيق الحكيم بدلوه في هذا التيار الجديد في كتابة قالبنا المسرحي (١٩٦٤) وهو يرى أنه لتحقيق هذا القالب، علينا أن نعود إلى مرحلة ما قبل السامر، إلى استخدام الحكواتية، والمقلدين والمداحين، والاعتماد على تراثنا الشعبي من روايات الأغاني، وقصص الجاحظ، ومقامات الهمداني والحريري. الحاكي يقوم في تصويره بدور مدير العرض الذي يراقبه ويوجهه علناً أمام الجمهور، وبدور المخرج الذي يساعد المقلد على تفهم الشخصية وملاحظها ودراسة تفصيلات الأداء، كما يقوم بمهمة تفسير المعاني والأفكار العسيرة خاصة في البيئات الشعبية. والمداح يقوم بدور المنشد، كما يؤدي دوراً أمام المقلد. أما المقلد فهو غير الممثل. فهو لا يتقمص الشخصية، ويحتفظ طول الوقت بشخصيته الحقيقية، ويتحرك بسرعة داخل الشخصية وخارجها، ويتقلب بين شخصية وأخرى.

غير أن الحكيم لا يبدو مقتنعاً بهذا الشكل. فهو يرى أن الفلسفة التي يقوم عليها هي فكرة التقليد، لا فكرة التمثيل، كما أنه لا يراه في حقيقته

مسرحاً بالمعنى المفهوم. فهو ليس أكثر من عرض مسرحي، خاصة وأنه يراه مسرحاً بلا ديكور، أو اضاءة، أو تنكر، أو أزياء، وبلا سند من فنون أخرى سوى الموهبة العادية.

وهو لا يبدو حريصاً على هذا الشكل بصفته شكلاً متميزاً، بقدر حرصه على أن يحقق هذا المسرح نوعاً من التعادل بين المسرح العربي والمسرح العالمي. لهذا فإنه يرى أن أهم ما يجب الالتفات إليه في هذا الشكل هو أن يكون صالحاً لأن تصب فيه كل المسرحيات محلية وعالمية، قديمة ومعاصرة. يقول:

فنحن إذن بيعتنا الحاكي والمقلد والمداح وجميعهم معاً، سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من ايسخيلوس وشكسبير وموليير إلى اابسن وتشيفوف حتى بيراند يللو ودورنيمات كما أن في إمكانهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو «شعبية الثقافة العليا» (١٢).

ولهذا فإنه حين يطرح نماذج لهذا المسرح، فإنه لا يلجأ إلى السامر الشعبي الذي استغله في مسرحية الزمار (١٩٣٠)، أو الأسلوب الذي استخدمه في الصفقة (١٩٥٦) حين أدخل الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيط وغناء في إطار مسرحية تدور في العراء أو الجرن أو أمام مصطبة، أو في **باطال الشجرة** (٩)، حيث يربط بين الملامح الشعبية وأحدث أشكال المسرح المعاصر. أنه يتخير مواقف من **أجا ممنون** اسخيلوس، و**هاملت** شكسبير، و**بستان تشيفوف**، و**دون جوان** موليير و**شخصيات** بيرانديللو، و**بابل** دورنيمات لكي يعرضها بأسلوب الحكواتي والمقلد والمداح. لم يكن الحكيم في الواقع ينطلق من منظور شعبي كهذا الذي رأيناه في محاولات الآخرين، أو المحاولات التي أجرتها المسارح العربية الأخرى في هذا السبيل. ولهذا ظلت محاولة تجريبية.

ويبدو أن العودة إلى المسرح الارتجالي الشعبي ومسرح الحلقة وجدت

صدى طيباً على امتداد الوطن العربي كله لدى رجائه المسرح. وقد رصد د. علي الراعي هذه الظاهرة في كتابه **المسرح في الوطن العربي** بدءاً من الخمسينات في المسرح الكويتي وحتى السبعينات في المسرح الجزائري. ففي الكويت أقام محمد النشمي المسرح على التأليف الارتجالي حول فكرة منتزعة من الواقع تدرسها الفرقة، وتضع لها الشكل الدرامي المناسب، وتقسّمها إلى فصول ومشاهد، ويحفظ كل ممثل بضعة سطور وتترك له فرصة ممارسة قدرته على الإبداع الفوري حسب استجابة الجمهور ليلة بعد ليلة. ولجأ صقر الرشود إلى نفس الأسلوب في توزيعه للأدوار على الممثلين في **شياطين ليلة الجمعة**، حيث كان يوزع الأدوار بطريقة الكوميديا المرتجلة. وفي الخمسينات أيضاً شهد المسرح الجزائري نفس الظاهرة، حيث كان فنانون ورشة المسرح يتناولون فكرة ما بالبحث ويجدون لها الحدث الدرامي الملائم، ثم يقومون بتقسيمه إلى مشاهد، وعن طريق الارتجال يصلون إلى صياغة نص مسرحي كامل. وفي فرقة «مسرح البحر» الجزائرية كان التأليف الجماعي لا يقتصر على تعاون الفنانين بل يمتد إلى أفراد خارج الفرقة. إلى هذه المحاولات نستطيع أن نضم أيضاً تجارب فرقة الحكواتي اللبنانية التي تعتمد في اختيار العمل على النقاش والتعاون في صياغة المواقف المسرحية، وعلى الارتجال في الأداء المسرحي.

في هذه المحاولات تميز المسرح الجزائري بالعودة إلى مسرح الحلقة الذي تعرفه الساحات الشعبية، لتحقيق علاقة وثيقة بين الممثل والمتفرج. وكانت التنويع الكويتية على هذا الأسلوب في المسرح التقليدي هي ما قام به صقر الرشود في **شياطين ليلة الجمعة** حين وضع الممثلين بين المتفرجين ليشاركوا في الحدث المسرحي ويعتلوا خشبة المسرح. وهو تقليد اتبعته مسارح عربية أخرى في **حفلة سمر ونوس**، و**فراير ادريس**، وفي كثير من عروض المسارح في القاهرة في الستينات، وربما أخذ هذا

الأسلوب شكلاً آخر مثلما فعل نجيب سرور في إخراج **وابور طحين** نعمان عاشور، حين أحاط الممثلين بمجموعة من النكرات في أعلى خشبة المسرح، وكان سرور نفسه واحداً من هذه النكرات..! لم يكن هذا لتحقيق تذويب المسافة بين خشبة المسرح والجمهور، أو لمنح المتفرج زوايا مختلفة يشاهد منها العرض، بقدر ما كان تحقيقاً لشكل شعبي يعتبر أحد المنابع العربية الدرامية.

وفي المسرح التونسي لم يكتف عز الدين المدني بعملية التأليف المشترك بين المؤلف والمخرج، أو باستخدام المداح، أو مسرح الحلقة، أو التركيب الدرامي على نمط المقامات بحيث يصبح العرض مزيجاً من فن التمثيل وفن الرواية بل استغل تقاليد المسرح الأخرى من فنون الأراجوز والمقلد والبهلوان والمهرج والفواصل التمثيلية الشعبية.

في كل هذه المحاولات نجد العودة إلى الشخصيات والمواقف التي تميز الفنون الشعبية في عروض البهلوانات والأرجوزات والمقلدين والحكواتية، كما نجد العودة إلى منابع التراث في القصص الشعبي والمقامات وألف ليلة وليلة، وإلى شكل السامر الشعبي الذي يتحقق أما في مسرح حلقة مفتوح أو حتى داخل المسرح التقليدي.

وأود هنا أن أتوقف أمام محاولة قام بها واحد من الكتاب البارزين رحل عنا منذ بضعة أشهر، وأعني به محمود دياب في **ليالي الحصاد** وربما لم يكن دياب مشغولاً بالشكل الشعبي وإمكانية تطويره مثلما كان وهو يكتب هذه المسرحية. والدليل على هذا الشكل الذي يقيمه على خشبة المسرح، وهو شكل يستمد من حلقة السمر في ليالي الحصاد المقمرة. ولهذا يقسم المنصة إلى ثلاثة مستويات: المستوى الأول نصف حلقة دائرية تحتلها حلقة المتسامرين، ودونه المستوى الثاني وقد خصص للتشخيص والتقليد، ثم المستوى الأدنى الذي تجرى عليه أحداث من واقع

القرية. ويقوم بالربط بين هذه الحلقات وبين جمهور الصالة شخصية الراوي. وجمهور الصالة يشكل الحلقة الأوسع. والمزج بين السمر والتشخيص والواقع الدرامي يشكل تركيباً مسرحياً، لكنه مستمد من حلقة السمر أساساً، ومن أشكال شعبية درامية بسيطة. فهو شكل يجمع في إطاره بين التقليد الساخر لشخصيات المسرحية، وبين الراوية الشعبي، وبين الجوقة، وبين الأداء الدرامي، والغناء الريفي واللوحات الاستعراضية. ومن خلال التردد بين المستويات الثلاثة — مستوى السمر ومستوى التوهم ومستوى الواقع الدرامي — يصبح الوهم حقيقة، والحقيقة وهماً، وتذوب الخطوط الفاصلة بينهما في عقول الشخصيات، وتضيع الرؤية. وبذلك لا تصبح المشكلة مشكلة الحصول على صنيورة أو عدم الحصول عليها، بل ذلك الخلط الذي تعيشه الشخصيات بين الوهم والواقع، وضرورة الوصول إلى رؤية متزنة تبلور وعي الجماعة. لقد أسهمت الرؤيا التي يطرحها دياب هنا في تحديد الزاوية التي يعالج منها مشكلة هذه المجموعة من البشر، وفي تحديد الشكل الذي يتكافأ مع هذه المشكلة بحيث يصبح في حد ذاته تعبيراً عنها. بعبارة أخرى استطاع دياب أن يحقق من خلال الشكل البسيط بناء مركباً يوضح كيف يمكن أن يرتفع الفنان الملتزم بالأبنية الفنية الشعبية درجات فوق درجات.

هذا الاتجاه نحو التراث، والأغنية الشعبية، والمقامات، وروايات الرواة يتأكد أيضاً في المسرح العراقي عند يوسف العاني وقاسم محمد، كما تتأكد أيضاً ملامح المسرح الشعبي والاعتماد على رواية الحكاية وتمثيلها، واستغلال الأشكال المسرحية في التراث، مثل اعتماد قاسم محمد على شكل السوق في بغداد الأزل بما يحويه السوق من شخصيات شعبية وملاعيب ورواة شعبيين. إننا نلمس هنا عودة إلى القديم لا من أجل قدمه وإنما من أجل تجديده، وتأصيل المسرح العربي في تربته الأصيلة.

كذلك في مسرح الحكواتي اللبناني الذي ينطلق من رفض المسرح الرسمي والاتجاه إلى خلق مسرح شعبي يقوم على الحكواتي، ويعتمد بهذه الصيغة الرواية والتمثيل، والتواصل بين الممثلين والجمهور، والاعتماد فيما يقدمه على الذاكرة الشعبية بما تختزنه من حكايات وتاريخ وتراث.

والحقيقة أن مسرح الحلقة في السامر ليس إلا تنويعاً على شكل شعبي آخر حين يتحلق المستمعون بالقصاص الشعبي، أو المداح، الذي ينشدهم الملاحم البطولية والسير الدينية أو الشعبية. هذا القصاص يصفه محمود تيمور بقوله: كان الواحد منهم يجمع بين شخصية الشاعر، والقصاص، والملحن، والمغني، والممثل، ولا نغالي إذا قلنا المهرج أيضاً (١٣). كما يصف تأثيره على جمهوره نقلاً عن أحد الرحالة الفرنسيين كما يلي:-

اتيح لي في أحد الليالي أن أشاهد جمعاً عربياً من الحماليين والأجراء والنواتي يستمعون لأحدى القصص، لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء حين يستمعون إلى القصص ليرى كيف يضطربون ويهدأون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى غضب وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم حقاً إن الشعراء في أوروبا لا يؤثرون في نفوس الغربيين ما يؤثر ذلك القصاص في نفوس سامعيه.

لم يكن ذلك القصاص ليحدث تأثيره في جمهوره عن طريق السرد فقط. فانشاؤه يتداخل مع التمثيل، حكايته تصاحبها إيماءات وحركات، ونكات تمتزج بملقطات مسلية من تقليد الشخصيات وهي تتكلم وتعمل، بالإضافة إلى بعض التمثيل الصامت. إلى هذا يضيف لاندو أن هذا القصاص، والمداح، الممثل، المقلد في آن واحد لم يغفل حتى المهمات المسرحية حيث كان يكفي بتغيير أغطية الرأس أثناء عرضه للحرف والأعمار المختلفة أو الأنماط من مختلف الأجناس، مع استخدام منديل وهراة تصاحب دقاتها النمر التي يقلد فيها الوحوش والطيور (١٥).

كان ذلك هو الشكل الذي أستلهمه نجيب سرور ياسين وبهية فالراوي عنده يحكي الحكاية، ويقدم الشخصيات، ويصف البيئة المنظرية والاجتماعية ولوحات مجالس سمر الفلاحين، ويتغلغل في أعماق الشخصيات ومع دور الراوي تتداخل لوحات درامية، أو أداء صامت على إيقاع صوت الراوي.

كان هذا هو الشكل الذي تلقفه كرم مطاوع بحساسية وفهم، فوزع دور الراوي على الراوي نفسه ومجموعتين من الجوقة وعدد من الممثلين، وأضاف إليه قدرته الفائقة على التشكيل واستخدام المؤثرات المختلفة لكي يخلق عرضاً متميزاً حقق فيه تكاملاً رائعاً بين الجوقة والممثلين، بحيث استحق تكريم شيخ النقد محمد مندور الذي أثنى على الصورة الدرامية حيث رآها «جديدة كل الجدة نستطيع أن نسميها بالفن الدرامي الشعبي» وكان مندور أول من استطاع أن يتبين التجديد الذي ينبعث من التراث الشعبي الفني بقوله: «لقد استطاع شبابنا أن يقدم بنجاح قصيدة شعرية قصصية طويلة في صورة درامية لا أظنها مسبقة في بلادنا في غيرها من بلاد العالم» (١٦). <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولعل المسرح الاحتفالي يؤكد على هذه الثنائية حيث يقول بيانه الثاني: المسرح والملحمة وحدهما يحتفظان بعناصر الاحتفال وملامحه الأساسية، المسرح من خلال الممثل، الذي هو في نفس الوقت المغني، والمنتشد، والرسام، وذلك من خلال المداح والراوي والشاعر الجوال» (١٧). إلى هذه الأشكال المسرحية البدائية وجه فنانو المسرح العربي اهتمامهم، وتعهدها بالصقل، بكل ما لديهم من ثقافة واعية، وحس فني، والمأم بإمكانياتهم الدرامية، وبتقنيات المسرح. وفي بحثهم الدائم وجهوا عنايتهم أيضاً إلى غيرها من الأشكال، فتعهد بعضهم مثل الطيب الصديقي وقاسم محمد المقامات بعنايتهم. فالمقامة في أصلها كما يقول د. عبد الحميد

يونس : «أدب تمثيلي في القيام في دار الندوة إبان العصر الجاهلي، كانت تمثيلاً مباشراً متواصلًا يقوم به ممثل فرد يجمع بين دور الراوي ودور الممثل، وكانت تعتمد على حضور الناس في النادي، أو في قاعة الدرس، أو أمام الجمهور في أماكن السمر» (١٨).

ويؤكد د. علي الراعي على القيم الدرامية المسرحية في مقامات الحريري من حيث قلة اعتمادها على الحوار ورسم الشخصيات والأحداث» (١٩). وهو يرى الشخصية الرئيسية، أبو زيد السروجي، ممثلاً محتالاً يؤدي عمله على مسرح حلقة وسط الناس، وقد تلمص شخصية الواعظ. ويقوم د. الراعي بتحليل «المقامة المضيرية» بما لا يدع مجالاً للشك في أنها شكل مسرحي في أساسه.

ولم يكن خيال الظل بأقل حظاً من كل تلك الأشكال، وهو الشكل الذي يقوم على تمثيل المخيلين بالصوت لشخصهم الظلية التي يحركونها من وراء الستار، ويعتمد على عرض نماذج من البشر مأخوذة من واقع الحياة في الأسواق والحرف الشعبية تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة. كان هذا هو الشكل الذي بعثه من جديد عبد الله ولد طاكس في الجزائر في مسرحية كراكوز. وكان الشكل الذي أفاد منه أيضاً رشاد رشدي في مسرحيته الفرج يا سلام حيث مزج بين قصة سعيد المخايل وجاريتته، وقصة التاجر نعمان وقصص شخصيات أخرى يجمع بينها القهر الذي تتعرض له على يد السلطان. والشكل الظلي القديم يكتب هنا تماسكاً أكبر وفنية أرقى.

ولعلنا من خلال هذا العرض نتبين أن المسرح العربي قد مر خلال تاريخه بمراحل ثلاث :

١ - مرحلة عرف فيها الوطن العربي أشكالاً تمثيلية أو مسرحية شعبية تمثلت في حواريات وتمثيليات هزلية تقوم على النكتة، وفي حلقات

السمر، ورواية السير الشعبية في المقاهي والأعياد والموالد، وفي خيال الظل والأراجوز والمقامات كما يحفل التراث الأدبي بالكثير من الأشكال المسرحية.

٢ — مرحلة دخول المسرح الأوروبي وتأثيره من خلال الترجمات والأقتباس والتعريب، والتأليف.

٣ — أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يحاول فيها شباب المسرح بعث دماء جديدة في المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية وهي مرحلة يتمثل فيها صراع بين جيلين من المسرحيين العرب، أو بين المسرح الرسمي والمسرح الشعبي على وجه التحديد.

وقد توصلت هذه الحركة إلى أن الشكل المسرحي الغربي ليس هو الشكل الوحيد، وأن فنوننا الشعبية تصلح أساساً لإقامة شكل مسرح عربي متميز وفي سبيل تحقيق هذا اتجهت إلى:

١ — تبني شكل مسرح الحلقة المستمد من أشكال السمر الشعبية المختلفة.

٢ — الاعتماد على الجمع بين الرواية والتمثيل، أو الملحمة والمسرح.

٣ — اعتماد فنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية .. الخ.

٤ — كسر الحواجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي.

٥ — اعتبار أن التجديد لا ينصب على التأليف المسرحي وحده، بل يشمل أيضاً أساليب التمثيل والإخراج.

٦ — أمتد الاهتمام ليشمل حتى هندسة المسرح ومعماره بحيث يتفق وطابع العمارة العربية، وطبيعة التجمعات العربية في ممارستها ببعض المظاهر المسرحية.

٧ - الاتجاه إلى تبسيط الديكور والأزياء والمهمات المسرحية.

هذا الاتجاه لا يعني بالضرورة نعمة قومية ضيقة. فلا بأس من أن تتقاييس الأشكال المسرحية. لكنه في أساسه يمثل اتجاهاً صحيحاً نحو تأسيس مسرح ذي شخصية عربية.

- (١) أنظر يعقوب لاندو، المسرح والسينما عند العرب، ت. أحمد المغازي القاهرة ١٩٧٢، ص ١٩، ٢٣، ٣٥، ٣٧.
- (٢) المرجع السابق، ص ٣٧.
- (٣) أنظر د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٨ - ١٩١٤) الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦٧، ص ١٧، ٧٦.
- (٤) راجع د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت ١٩٨٠ ص ٥٥ وكذلك فنون الكوميديا، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٨٤ - ١٠١.
- (٥) يوسف ادريس، نحو مسرح عربي، بيروت، ١٩٧٤، ص ٤٦٧.
- (٦) يورد، د. علي الراعي رأى عز الدين مدني في المسرح في الوطن العربي، ص ١٤.
- (٧) راجع المرجع السابق، ص ٥٥٠.
- (٨) عبد الكريم برشيد «الف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح»، البيان، الكويت فبراير ١٩٨١، ص ٣٤. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- (٩) يوسف ادريس، نحو مسرح عربي، ص ٤٧٥.
- (١٠) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص ١١٥.
- (١١) انظر عبد الكريم برشيد، في «التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي» البيان الكويت، ابريل ١٩٨٠، ص ٩٣.
- (١٢) توفيق الحكيم قالبنا المسرحي، القاهرة، ١٩٦٤.
- (١٣) محمود تيمور، فن القصص، القاهرة، د. ت، ص ٢٦.
- (١٤) المرجع السابق، ص ٦٥ - ٦٦.
- (١٥) محمد مندور، «ياسين وبهية» الرسالة، ١/٧/١٩٦٥ م.
- (١٦) انظر يعقوب م. لاندو، المسرح والسينما عند العرب، ص ٢٦.
- (١٧) «البيان الثاني للمسرح الاحتفالي» البيان، الكويت، يوليو ١٩٨٠، ص ١١١.
- (١٨) د. عبد الحميد يونس، خيال الظل، العدد ١٣٨، المكتبة الثقافية، القاهرة ص ١٠.
- (١٩) د. علي الراعي، فنون الكوميديا، ص ٢٦.

اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي

عبد الرحيم الزرقاني

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اللغة العربية .. لغة القرآن .. والمنبع الفياض الذي سنظل نهل منه دون أن نرتوي ، حيث عظمة هذه اللغة وجمالها تغري الانسان المتأمل بمزيد من المعرفة وبمزيد من البحث في بحورها ودنياها وعالمها .
وقد كنت دوما من عشاقها ومريديها فما أسعدني اليوم وأنا أسطر كتابي هذا عنها مقرونا بعشقي الازلي « بالمسرح » الذي نذرت له فكري وعلمي ، وحياتي .

ان اللغة العربية لغة شاعرة .. فقد بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والاصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولولم يكن من كلام الشعراء .
انها لغة انسانية ناطقة يعمل فيها الخيال والذوق كما تعمل فيها الابصار والاسماع .

ولقد كنت دائما وسأظل مؤمنا بأن : « المسرح كلمة » والكلمة كانت منذ كان الانسان ... كانت أولا ... كانت أعظم ثورة ... وتحضرنى مقولة فارس الكلمة والمسرح الاستاذ «عبدالرحمن الشراوي» اذ قال : بعض الكلمات قلاع شاذة يعتصم بها النيل .

البشرى

الكلمة فرقان مابين نبي وبغى

بالكلمة تنكشف الغمّة

الكلمة نور

ودليل تنبئه الأمة

الكلمة زلزلت الظالم

الكلمة حصن الحرية

ان الكلمة مسؤولة

وستظل الكلمة هي مفتاح العرض المسرحي فلنمض في رحلة مع قاموس الكلمات مع اللغة التي منها تنبع سطور العرض المسرحي .

اللغة هي عنوان ثقافة وحضارة أمة ومن أكبر مظاهر حيوية اللغة أن تتغير وتتطور وفق مقتضيات العصور حتى لا تصبح لغة زمن مضى فحسب .

ولقد كانت لغتنا العربية دوماً مثار جدل وموازنة بينها وبين اللاتينية بشكل خاص حيث اعتبروا اللغة العربية لغة كتابة بينما اللاتينية كانت لغة

كلام وكتابة في آن واحد ولا نستطيع أن نقول إلا أن اللغة العربية كانت لغة كلام فترة من الزمن حتى اتسعت رقعة البلاد فشملت ألوانا من الأمم الاعجمية وكثر الوافدون فنشأت في كل وادي لهجة عامية الى جانب الفصحى كالعراقية والشامية والمصرية. وأخذت الفصحى صورا تختلف بعضها عن البعض ففي جنوب الجزيرة تختلف عنها في شمالها أو شرقها أو وسطها ومثل لنا هذا الاختلاف من اللهجات تعددا في اللغة الواحدة، بحيث أصبحت أقرب الى اللغات المختلفة ولما كان البيت الحرام في مكة مهوى قلوب الناس وموضع قداسة منهم فقد كانت تفد الى مكة في مواسم الحج قبائل العرب من شتى بقاع الجزيرة يحملون معهم كثيرا من المفاهيم الحضارية، التي اكتسبوها من مجاورتهم الروم والفرس أو الاحباش أو المصريين. وأصبحت لغة أهل مكة بذلك هي أثرى لهجات العرب وأكثرها وفاء بأغراض الحياة وأفصحها نطقا وأيسرها اداء ولذلك نزل «القرآن الكريم» بلهجة قريش سادة مكة.

ولعل نزول «القرآن الكريم» باللغة العربية يمثل عنصرا جوهريا يدعها في مأمن من أن يجري عليها ماجرى على اخواتها من اللغات السامية الأخرى. لأن اللاتينية صارت بعد الفتوحات الرومانية لهجات عامية أصبحت لغات مستقلة متطورة حية وبقيت اللاتينية لغة كتابة فقط إذ تغلبت عليها مشتقاتها كالفرنسية والايطالية والاسبانية فضاق محيط استعمال اللاتينية وظلت، تتضاءل حتى انتهى بها الأمر الى العزلة بين الصحائف المطوية من الكتب القديمة.

وهكذا غدت العربية لغة دين سماوي وبها كتبت أصول هذا الدين تشريعا وحكمة وثقافة. ولما كانت العقائد الدينية راسخة في القلوب على الرغم مما يقال من أن تطور المدنية سيفضي على تأثير هذه العقائد فان العربية باقية بقاء الاسلام أي بقاء القرآن.

ولكي تظل اللغة العربية راسخة متطورة كان علينا الا ندخر وسعا في تغذيتها بالصالح المفيد، وتخليصها من الجمود، وكان أكبر عائق يعوق تطورها انها لغة كتابة وليست لغة كلام فلو كانت لغة كلام لعاشت في الشارع والسوق ولاشتقت ألفاظها من طبيعتها دون اللجوء الى عوامل مصنوعة وذلك شأن العامية في أقطار الشرق فهي أكثر طلاقة لأنها تعبر عن الحياة اليومية الدارجة ولهذا أفرد أستاذنا الراحل الأديب: محمود تيمور فصلا كاملا في كتابه (مشكلات اللغة العربية) لمعالجة العوائق التي تحول دون تطور اللغة وقد أوجزها في اربعة عوامل وهي :

أولا : تزويد اللغة، ثانيا : تبسيط اللغة، ثالثا : تيسير النحو، رابعا : تعميم الضبط.

بين الفصحى والعامية :

ومن خلال حياتنا المعاصرة نشأت قضية مبنية على ماتقدم وهي بأي اللغتين تعالج فنون الآداب هل من خلال الفصحى أم من خلال العامية؟ ووقف الى جانب كل من الرأيين جماعة يساعدون ويساندون ولكل وجهة نظر، بعضهم لايقبل علاج فنون الآداب إلا من خلال الفصحى وبعضهم لايمانع في تقبل علاج الآداب من خلال لغة العامة.

حجة الاولين أن الأدب لايسمى أدبا ولا يكون منها رسما يحتديه المتعلمون الا اذا كان من خلال الفصحى لأنه حينئذ يجمع بين صحة اللفظ وسمو المعنى.

أما أدب العامية فانه تشيع فيه الأخطاء والخروج على قوانين النحو والصرف ويتقبل الدخيل الغريب من الألفاظ كما تخضع عباراته للصور الاجنبية في تأليف الكلام وفضلا عن ذلك فان تقبل الادب من خلال العامية سيجعله محليا في كل بلد عربي ولا يحقق القومية لأن عمادها العربية

الفصحى وهي القدر المشترك الذي يتفاهم عن طريقه كافة العرب في شتى أرجاء الوطن العربي .

وحجة الآخرين أن رفض الأدب من خلال العامية اغفال للجمهرة العظمى من الشعب العربي في كل وطن وأن العامية تحكي آمال الجمهرة وتعبر عن أحاسيسهم ، وتقبل أخيلتهم وأن لها طوعية وليونة لا تتوفر في اللغة الفصحى ، مما يجعلها أداة ميسرة صادقة الدلالة فيما تحكي وتعبر وتصور ولا يمكننا أن نغفل ألوان الأدب الشعبي الذي صيغ من خلال العامية وساد كثيرا من المجتمعات العربية وأصبح فنًا يدرس من خلال مقومات المجتمع ، فأمثال العامية وأغانها ، من مواويل ومداحة وفن الآدباتي والملاحم الشعبية كلها تحظى بدراسات لغوية ودراسات اجتماعية ودراسات فنية ، وقد تتعدد جوانب الدراسات .

وقبل أن نشرع في أي اللغتين أنسب للأدب المسرحي لعنا نقف قليلا عند كلمة أدب أولا ، حيث لم تحظ كلمة من كلمات اللغة العربية بمثل ماحظيت به هذه الكلمة من الدراسة والبحث فقد تناولها الباحثون من حيث مادتها ومدلولها ومدى أصالتها في اللغة العربية وشارك المستشرقون علماء العرب في هذا الميدان ، وطال حديثهم وتشعبت دراساتهم على صور مانراه في كتب الأدب والنقد . والعجيب أن هذه الكلمة مع خطورة مدلولها ودقة لفظها وعموم معطياتها لم ترد في « القرآن الكريم » .

وقد استقرت هذه الكلمة في اللغة العربية ، وتطورت من مدلولها على اعداد المائدة والدعوة اليها وعلى التحلي بالصفات الحميدة ومحاسن الأخلاق الى معان أخرى جديدة فغدت كلمة الأدب تعني :

- الفن الكلامي وأصبحت كتب الأدب والبلاغة تحفل بتعريفات لهذا المدلول الجديد ، منها أن الأدب هو الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة .
- وأن الأدب هو فن الكلمة سواء المنطوقة أو المكتوبة التي تحقق المتعة

والمنفعة .

— وأن الأدب هو المزاولة النفسية للعمل الأدبي الذي يخاطب العاطفة والشعور والوجدان .

ومما سبق من تعريفات يتضح جلياً أن الأدب يخاطب النفس بعواطفها ووجدانها ولذلك فالناس جميعاً أمامه سواء ولديهم امكانية التجاوب معهم سواء كانوا من أصحاب الثقافات العالية أو كانوا من فاقديها .

ولو كان يخاطب العقل والذهن لتفاعل الناس وتفاوتوا امامه واصبح من بينهم الذواقة والمتجاوب والمتبلد الجامد غير المتجاوب وهذا لا يحدث . ومن هنا كان الأدب قدراً مشتركاً عاماً يستوي أمامه الجميع يتلمسه البعض عن طريق الفصحى بنحوها وصرفها وبلاغتها ، ويتلمسه البعض عن طريق العامية بطواعيتها وليونتها وتطورها وحكايتها لأحاسيس الغالبية العظمى .

وليس معنى ذلك أننا ندعو الى التحرر من أدب الفصحى أو التقليل من قيمته لأن ذلك لا يكون هدفاً من أهداف من يؤمنون بقوميتهم وتراثهم العربي المجيد وكتابهم المقدس الذي أنزل بلسان عربي مبين ، وإذا تساءلنا كيف نعالج أدب الحوار ولغة المسرح بالفصحى أم بالعامية ؟ فإني أجيب بما قاله رائد الأدب المسرحي العربي توفيق الحكيم (ان كل قيد يقف أمام الفنان ويحول بينه وبين حرية التعبير وصحة الأداء يجب أن يحطمه دون أن يحفل بشيء ، حيث يجب الا يحس المتفرج في المسرح بتنافر بين مظهر أبطال المسرحية واللغة التي ينطقونها حتى لا يحدث شعور باختلال الصورة الفنية في الذهن ولذلك كانت الروايات المترجمة التي تمثل أشخاصاً أجانب في المكان أو الروايات التاريخية التي تمثل أشخاصاً أجانب في الزمان . لا بأس في جعل لغتها لغة فصحى أو شعرية لاعلاقة لها بالواقع الذي يعيشه المشاهد أما اذا شعر المشاهد أن الأشخاص يتفقون في الزمان والمكان فلا بد حتماً عندئذ

من أن يتكلموا اللغة التي تفرضها عليهم حياتهم الحقيقية الواقعية في الزمان والمكان .

وتصوري كرجل مسرح ناهز نصف قرن في هذا الميدان ، أن لا عتب على الفنان اذا انتقل بين الفصحى والعامية ، وحينما يرى أيها المحقق للتجارب بين المشاهد والعرض المسرحي .

ولعل التجربة العملية لي بالمسرح القومي المصري تؤكد صحة هذا التصور فلقد أخرجت العديد من المسرحيات الناطقة بالفصحى وأخرى بالعامية ، وقد كان ميسورا فهم كل نوع لمشاهديه ، تمثل ذلك في شدة الاقبال على العروض ولعل نجاح مسرحيات ناطقة بالفصحى مثل (سليمان الحلبي - ليلى والمجنون - الثأر ورحلة العذاب) ليؤكد صحة ما سطرته أعلاه حيث يتساوى الاقبال على الفصحى والعامية والفيصل نوعية العرض المسرحي .

وهنا أود أن أؤكد أن اللغة العربية الفصحى السليمة هي بفعل التجربة القادرة وحدها على البقاء والخلود كثرات أدبي وأذكر ان أديبنا الراحل العظيم «محمود تيمور» قد عقد مقارنات بين (بابات ابن دانيال) وبين بخلاء الجاحظ وحكايات ألف ليلة وليلة وبالرغم مما تحتويه بابات ابن دانيال من أدب وفن الا أن لغتها المتأرجحة بين العامية والفصحى باعدت دون الاستمتاع بها حيث اندثرت الفاظها الموقوتة بزمانها ومفاهيمها الخاصة بعباراتها ولا غرو في هذا حيث أننا لايتيسر لنا أيضا فهم الكثير مما تركه يعقوب صنوع وعثمان جلال وعبدالله النديم .. وبالتالي لانستمع بما خلفوه قدر استمتاع من شهدوا عصرهم وتحديثوا بلهجتهم العامية .

وعلى النقيض فان حكايات ألف ليلة وليلة وقصص بخلاء الجاحظ على الرغم مما بيننا وبين موضوعات هذه القصص من أبعاد واختلاف حياة وتغير مجتمع فاننا نقبل عليها بفضل تلك الوساطة اللغوية الموحدة وساطة الفصحى (١) .

وانعكس هذا على أثر فن التمثيل بأدبنا العربي حيث ظلت الرابطة معدومة بين فن التمثيل والتراث بسبب ازدواج اللغة نتيجة للجهل ونقص العلم بالفصحى حتى بعدت المسافة بينها وبين لهجاتنا العامية .

ولا ننكر أن فن التمثيل لدينا لم يستند أول الأمر الى أدب تمثيلي يحقق له الخلود ويدخله في تراثنا الأدبي لذلك كانت أغلب المسرحيات التي تُرجمت أو عُزِّبت أو أُلفت يُنظر إليها باعتبارها تمثيلية للعرض وتنتهي مهمتها بانتهاء عرضها دون الاهتمام بالحرص على خلودها بقيمتها الادبية . ولا نستطيع أن نُغفل أن نظرة الجمهور كانت سببا في عدم حماس القائمين بالعملية الفنية الا أنه باتصالنا بالعالم الغربي وبفن التمثيل فيه رأينا ارتفاعا في المستوى الثقافي والاجتماعي للممثلين والكتاب بل رأينا أمير الشعراء «احمد شوقي» نفسه يقوم بدور الرائد في هذا الفن بعد أن احترف التمثيل صفوة من علية القوم آنذاك مثل «عبدالرحمن رشدي» و«يوسف وهبي» .

ولقد كانت اللغة العربية لغة الأداء التمثيلي وكان الأداء التمثيلي يتسم بالخطابية والتباطؤ في الإيقاع، وكان الممثل اذ ذاك يبالغ في اصدار الصوت وفي الاكثار من الاشارة والتلويح بالذراعين كما يبالغ في نطق العبارات واطهار مخارج حروفها، ومرجع هذا، ان الممثل كان قديما منشدا أو خطيبا أو مهرجا في سامر وغير بعيد عنا أنه في هذه الحالة لايعنيه بالدرجة الأولى الا أن يكون صوته عالياً ضخماً قوياً واضحاً .

وقد برر بعض النقاد مغالاة الممثلين آنذاك في التعالي والعلو في الأداء على المسرح بأنه رد فعل لما كانوا يواجهون به من ازدراء في المحيط الاجتماعي .

وقد برزت في عالم المسرح العربي عدة أساليب سيطرت على فن الممثل .. منها الاعتناء بتقمص شخصية الدور تقمصا تاما وفي مواقف البكاء نجد الممثل يبكي بكاء حقيقيا واذا استدعى الموقف ان يشد الممثل شعره فنجده

يقتلعه من رأسه حقيقة وهكذا كانت مدرسة «جورج أبيض» بالإضافة لجنوحها الى الاداء المنغم اعتبره «زكي طليمات» مدرسة صوتية في فن الممثل العربي بينما كان هناك أسلوب آخر انتهجه «عبدالرحمن رشدي» حيث بالغ في بث العاطفة والدفع في الاداء وهنا غلبت العاطفة المنطق وكان لعزيز عيد أسلوب ثالث يتمثل في مراقبة الممثل لادائه مهما كان مندجا في دوره وأخيرا كان أسلوب «عمر وصفي» الذي نحا نفس النحو ولكن أسلوبه افتقر الليونة وسعة التخيل .

ولاشك أن هذه الاساليب أثرت تأثيراً كبيراً على فن الممثل في هذه المرحلة وأعطته مزيداً من الثقل والتهديب فكان أن خفت المبالغة في تضخيم الصوت وفي التنبيه الى مخارج الحروف وفي كثرة الاشارة باليدين ، وخصوصاً في الاداء الفكاهي . والغريب أن الاداء الفكاهي في جملته كان أكثر توفيقاً في تطبيقه للمفهوم السليم لفن الممثل ومرجع هذا الى أن الاداء الفكاهي لا تلتهب فيه الانفعالات الى درجة تُفقد الممثل قدرته على السيطرة على نفسه .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- وصفوة القول يمكن أن نقول أن «فن الممثل العربي» في هذه الفترة الزمنية ، فترة ما قبل بداية الحرب الأولى (١٩١٤) كان على الواجهة التالية :
- الممثل كان أشبه بالخطيب أو المنشد حيث انصرف لمراعاة النطق اللغوي الفصيح والسليم .
- تقليد الممثل لأساليب الاوربي دون مراعاة المزاج العربي بحيث كان كالتقليد الاعمى .
- ظهر الممثل الشعبي الذي أبى أن يكون مقلداً فقط المسرحيات المرتجلة ومن هنا فتح للتجارب الشخصية الاصلية مجالاً في فن الممثل العربي ، وهؤلاء الممثلون الشعبيون بالرغم من أن «زكي طليمات» يعتبرهم طليعة ورواداً (٢) الا أنهم لم يستطيعوا فرض أسلوبهم الجديد في الاداء .

والى جانب المسرح الادبي الذي ذكرته كان هناك مسرح آخر بأسلوب خاص وهو «مسرح الارتجال» وكان فيه الممثل هو الذي يصنع حوار مسرحياته ويختار لها اللهجة المحلية التي تتفق وطابع الشخصية التي يؤديها بالمسرحية، ولاشك أن الممثل عندما يكون هو مؤلف الحوار الذي يمثله فانه سيكون على فهم وانفعال صادق فيكتسب الاداء حيوية وفاعلية.

ومن هذا الاسلوب في الاداء التمثيلي تبلور طابع محلي لفن الممثل ... ثم جاءت ثورة ١٩١٩م وبدأت المسرحية المصرية المؤلفة لتكون أكثر صدقا وواقعية. أما المسرحيات المرتجلة فقد أوجدت نوعا اخر اطلق عليه النقاد اسم «المسرحية الهزلية» ووقعت في هذه المرحلة ظاهرة لم تكن بارزة من قبل فقد اصبح للممثل الذي يؤدي الشخصية الثابتة في تلك المسرحيات، أصبح له شعبية واسعة بحيث كان الجمهور ينتقل وراء هذا الممثل بالمسرح الذي يتواجد فيه وكان أبرز من تحقق لها هذه الشعبية بالمسرحيات الهزلية الممثلان الكبيران «نجيب الريحاني»، و«علي الكسار».

بعد ذلك أنشأ الفنان الكبير «يوسف وهبي» فرقة مسرح رمسيس عام ١٩٢٢ وكانت هذه الفرقة فتحاً جديداً للمسرح المصري حيث التقى من جديد المسرح الجاد بالجمهور الكبير. ومن خلال فرقة رمسيس برزت أساليب جديدة في أداء الممثل وبرع كثير من نجوم هذه الفرقة مثل «روز اليوسف»، «حسين رياض»، «زكي رستم»، «بشارة واكيم»، «فاطمة رشدي»، «أمينة رزق» .. الخ.

كانت هذه نظرة سريعة على تطور فن الممثل العربي من خلال الأساليب التي انتهجها.

وتطور بعد ذلك المسرح العربي كثيراً .. وأصبحنا نلمس هذا التطور في كل عناصر العرض المسرحي ..

والآن ونحن بصدد الحديث عن اللغة والعرض المسرحي، أود أن أوضح

ان اللغة العربية الفصحى هي اللغة التي أفضل ان تكون سائدة وان كان ذلك يتطلب الاهتمام الكامل في تدريس هذه اللغة بالمدارس والمعاهد واعتبارها قضية حضارية ومصيرية ... كيف يمكن لشبابنا ان يدرك قضايا بلده ومشكلاتها وهو بعد لايعرف حسن القراءة وصحة الكتابة السليمة في بعض الاحيان ؟ واذا كان الفن هو صوت الصدق في المجتمع (٣) فينبغي على المتلقي أن يحسن استماع هذا الصوت حتى تتحقق له المتعة والفائدة بذلك الصدق.

وللمسرح لغته الخاصة وبغض النظر أيضا عن شكلها، شعرا كانت أو نثراً .. وهي لغة حية ونابضة، لانها لغة منطوقة وليست مقروءة وهي مسموعة في الوقت نفسه وليست منظورة .. لذلك تصبح اللغة المعنية هي لغة الحوار.

وما ينطبق على المسرح لا ينطبق على غيره من مجالات التعبير الادبية اصلا والتي تنتقل الى المجالات الفنية بعد ذلك، نعني الرواية والقصة والقصيدة الشعرية أو النثرية والمقالة الابداعية أو النقدية ونعني كذلك السينما والاذاعة والتلفزيون وشريط الكاسيت أو الفيديو..

فاذا سلمنا بداية وبداية بأن الحوار المسرحي لغة الخاصة، أصبح لزاما علينا التسليم وبالقدر نفسه، بأن هذه اللغة متحركة وليست جامدة، متغيرة وليست ثابتة، فالموضوع الذي لا يعالج الا بالشعر، غير الموضوع الذي يناقش بالنثر، والشخصية التي تتخاطب بالفصحى غير الشخص الذي يتحدث بالعامية ... ولا فرق عندئذ ولا تفرقة بين النص المؤلف والنص المترجم، ذلك ان مشكلة الفصحى والعامية تكاد تكون كما نعلم جميعا — مشكلة خاصة بلغتنا العربية لسبب بسيط هو أن كل الدول العربية تعرف لغة فصحى واحدة ذات قاموس موحد، بينما تختلف العامية في كل بلد عن بلد الآخر داخل نطاق الامة الواحدة فضلا عن الاختلاف الكلي كتابة ونطقا بين الفصحى والعامية رغم وحدة الحروف ودلالاتها ومدلولاتها.

وهي مشكلة لا تعرفها اي لغة اخرى ، لانه الاختلاف بين اللغة الرسمية واللهجة الشعبية ولانقول هنا الفصحى والعامية — اختلاف لا يكاد يذكر ولا يكاد يُحس ، وبالتالي لا يؤثر أو يتأثر...

وفي هذا الصدد تقول الدكتور سامية أسعد : لا آتي بجديد عندما أقول أن الكلمة في النص المسرحي الذي يقرأ بالعين تختلف عن الكلمة التي يتعلق بها الممثلون على خشبة المسرح ويدركها المتفرج بالاذن، فالكلمة المنطوقة لها وقع رنين وإيقاع وصدى معين للمتفرج المتلقي ، في حين تتم عملية التواصل بطريقة مختلفة كل الاختلاف بين النص والقارئ .. قد تكتب هذه الكلمة بالعربية الفصحى وقد تكتب بالعامية أيضا ، وقد يلاحظ الفرق بينها في النص المكتوب لكنه يزداد عندما يصبح عرضاً مسرحياً يقدم للجمهور. واختيار الكاتب او المترجم للعامية أو الفصحى يرتبط بلاشك بالجمهور الذي يود أن يخاطبه ، والمفروض في أغلب الأحيان أن الفصحى تخاطب الصفوة والمثقفين في حين تخاطب العامية جمهوراً أعرض وأكبر تنوعاً ، تماماً كما كان الشعر لغة التراجيديا والنثر لغة الكوميديا منذ أرسطو .. ولعل احساس مترجم «مسرحية المهاجر» لجورج شحاده بأهمية كل هذه العناصر هو الذي جعله يترجم الفصحى الى العامية .. فالعامية في هذه المسرحية التي سبق أن ترجمها «فتحي العشري» بالعربية الفصيحة خدمت النص من نواح عدة ، لقد جعلته قريباً من المتفرج وأزالت شعوره بالاغتراب وصورت له بأسلوب بسيط لا يخلو من الشاعرية والجمال ، عالماً يؤمه البسطاء من القوم الذين يتحدثون بلغة طبقتهم الاجتماعية ، وهل يمكن أن يتحدث الحوزي او البواب بالفصحى ؟ وجاءت النتيجة مطابقة ومنسجمة انسجاماً تاماً بين الشكل والمضمون (٤) .

هذا الرأي الذي أسطره للدكتورة سامية أسعد انما يؤكد أن القضية ليست تعصباً للفصحى ضد العامية بل كما ذكرت سابقاً الفيصل هو طبيعة العرض .

ولكن المشكلة الآن .. كيف السبيل الى عرض مسرحي يجتذب الجماهير للخشبة المضئية في ظل غزو الدراما التليفزيونية؟ في تصوري أن الابهار لن يجتذب المتفرج لأنه مهما استعرض المخرج المسرحي عضلاته في هذا العنصر من عناصر العرض فلن يستطيع ان يصل الى ما يراه المتفرج يوميا عن طريق الاذاعة المرئية بمنزله .

اذن مادامت أدرك بأن المسرح لون من الدراما يتركز على ظاهرتين أساسيتين :
الظاهرة الطقسية ، الظاهرة الجماعية ..

لذا فانني متصور بأن الظاهرة الجماعية هي العنصر الذي تنفرد به دراما المسرح دون غيرها من سائر الفنون بمعنى ان المسرح يكون المتلقي فيه حاضرا بجسده ، فلو أننا استطعنا ان نستغل وجوده ونستثمره في اقامة علاقة حيوية جادة بين خشبة المسرح والصالة حيث أن استغلال الظاهرة الجماعية هنا بشكل علمي وفني ومدروس خليق بأن يميز فن المسرح عن غيره من الفنون المنافسة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ان العملية الدرامية التي تسفر عن ميلاد كائن جديد يتمثل في جوهر الحياة من خلال أعمال وأقوال تشبه مايقع في الحياة (٥) ... ومن ثم لا تكون لهذه الاعمال والاقوال أهمية إلا بمقدار ماتكشف لنا عن ذلك الجوهر لذا كان على الكاتب المسرحي ان يدرك الحقائق الجوهرية الدائمة في هذه الحياة لا الوقائع اليومية العابرة .

العمل المسرحي اذن يتمثل في تحقيق العنصر العملي والعنصر الادراكي إذ أننا يمكن أن نشاهد على المسرح أشياء ندرك من ورائها أشياء أخرى ... ونرى أفعالا ندرك من ورائها حقائق .

إن العرض المسرحي يجب ان يكون اليوم معبراً عن اللحظة التي يعيشها المشاهد العربي وهذا يتطلب ان يتكاتف رجال الثقافة وفرسان الكلمة

الشريفة الصادقة حتى يصيغوا للمسرح الشكل العربي المناسب والقادر على الصمود ازاء الغزو الخطير القائم الممثل في التليفزيون .

ان الفن والعلم والأدب كلها منابع عظيمة وخالدة أعطت على مر الازمان للانسان كل جمال وخير وتقدم وحق .

لنتعاون ... وليكن الحب والايمان منطلقا نحو انتاج فني عربي رفيع .

* * *

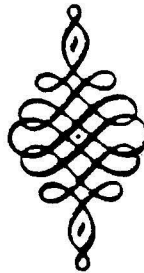
المراجع العلمية

- (١) المسرح ، د. محمد مندور، دار المعارف
- (٢) قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر/ د. عزالدين اسماعيل — دار الفكر العربي .
- (٣) المسرح الثري/ د. محمد مندور — دار نهضة مصر .
- (٤) مسرح توفيق الحكيم/ د. محمد مندور — مطبعة الرسالة .
- (٥) القصة في الأدب العربي/ محمود تيمور — المطبعة النموذجية .
- (٦) المسرح الغنائي العربي/ محمود كامل — دار المعارف .
- (٧) قالبنا المسرحي/ توفيق الحكيم — المطبعة النموذجية .
- (٨) المسرحية في الأدب العربي الحديث/ د. محمد يوسف نجم — دار بيروت .
- (٩) اللغة الشاعرة/ عباس محمود العقاد — مطبعة غريب .
- (١٠) الحسين ثائرا/ عبدالرحمن الشرقاوي — روايات الهلال .
- (١١) شوقي على المسرح/ ادوار حنين — المطبعة الكاثوليكية بيروت .
- ١٩٣٦ .
- (١٢) الشيخ سلامة حجازي/ د. محمود أحمد الحفني — دار الكاتب العربي .

- (١٣) مشكلات اللغة العربية/ محمود تيمور — المطبعة النموذجية .
(١٤) فن الممثل العربي/ زكي طليمات — الهيئة المصرية للتأليف والنشر .
(١٥) المسرح العربي/ رشدي مالح — مطبوعات الجديد .
(١٦) مجلة فصول / المجلد الثالث العدد الاول ١٩٨٢ .



- (١) محمود تيمور : القصة في الأدب العربي .
(٢) زكي طليمات : فن الممثل العربي .
(٣) نجيب محفوظ : مجلة صباح الخير القاهرية .
(٤) فتحي العشري : بحث لغة المسرح بين الفصحى والعامية .
(٥) د. عزالدين اسماعيل : قضايا الانسان في الادب المسرحي .



اللغة العربية

الفصحى

والعرض المسرحي

ARCHIVE
سامي عبد الحميد
<http://Archive.org/details/sami>

لقد واجه المسرح العربي، ومنذ نشأته مشكلة أساسية، وما زالت تواجهه حتى اليوم وهو في طريق التقدم والتطور باتجاه تثبيت أسس وقيم تميزه كفن حيوي يتفاعل مع الجماهير، وتتفاعل معه، وتكسبه شخصية واضحة المعالم وخصوصية يشار إليها من قبل المسرحيين في البلدان الأخرى. وتلك المشكلة هي اللغة المستخدمة في العرض المسرحي. وربما كانت ازدواجية اللغة العربية هي أساس المشكلة، وإن تفرعت عن تلك الازدواجية مشاكل أخرى واجهها كتاب المسرحية والمخرجون المسرحيون والممثلون، ويعرف الجميع القصد من

في هذا القطر، فإن أبناء القطر العربي الآخر لا يمكن أن يفهموه أو لنقل لا يستوعبوه إلا في حالات خاصة، فالمشاهد «(في بغداد أو في القاهرة أو في بيروت ما دام يتكلم بلهجته الخاصة، وهي لهجة يتكلمها بالطبع منذ طفولته، فكل لفظة فيها مليئة بالاقترانات والاياءات التي تملأ منه الوعي واللاوعي. فهو إذا سمع مؤثراً ما لا ينفعل أشد الإنفعال إلا إذا كان الحوار بلهجته» (٢)، وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم البحث في هذه المشكلة الى شطرين: الأول يخص كتابة المسرحية، والثاني يخص عرض المسرحية.

كتابة المسرحية بين الفصحى والعامية :

يعرف (الارديس نيكول) المسرحية بأنها «فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة الممثلين، وهما يثير الإهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجري» (٣) وما يهمنا في هذا التعريف هنا هو أداة التعبير عن الأفكار التي هي الحوار. وليس الحوار إلا كلام الشخصيات التي تضمها قصة المسرحية. فالمشكلة تصب إذا على لغة الحوار وطبيعتها وأسلوبها عندما يكون هناك اختلاف في مستويات هذه اللغة وتباين بين أصلها ولهجاتها. صحيح أن الكاتب المسرحي إذا ما اراد أن يعالج موضوعاً معيناً، فإنه لا يتردد كثيراً في اختيار اللغة المناسبة له، حتى أن البعض من الكتاب يصرون على الكتابة باللغة الفصحى وإن كانت الموضوعات التي يتناولونها هنا موضوعات شعبية أو حياتية ذوات صبغة محلية صرفة، ذلك لأنهم يكونون أكثر قدرة على التأليف في تلك اللغة من قدرتهم على التأليف بالعامية، فنذكر من أولئك الكاتب القصصي والمسرحي العراقي (جليل القيسي)، الذي كتب عدة مسرحيات ناجحة باللغة الفصحى ولكنه فشل عندما حاول الكتابة بالعامية، فرفضها.

إن ازدواجية اللغة العربية قد أثارت مشكلة أسلوب كتابة المسرحية، ويشير (حافظ أمين) إلى مثل هذه المشكلة لا في الوطن العربي، وإنما في

مسارح دول نامية أخرى، حيث أن الازدواجية تتعدى اللغة إلى الموضوعات أيضاً. ويرجع الدكتور مندور سبب الإزدواجية إلى نقص العلم بالفصحى، وبعد المسافة بينها وبين العامية. وسواء كانت اللغة نثراً أو شعراً، وسواء كانت فصيحى أو عامية، وسواء كانت المسرحية مؤلفة أم مترجمة أم مترجمة، فهناك عدة مشكلات فرعية عامة تظهر بصورة جدية في جميع الحالات عند المباشرة بكتابة المسرحية. ومن تلك المشكلات ما يأتي :-

١ - أن لغة المسرحية تختلف عن لغة الكلام في مجال مخاطبة الجمهور، وفي وسائل الاعلام والإتصال الأخرى، كالخطابة والموعظة والإذاعة وغيرها، وذلك قبل إمكانية نطقها من قبل الممثلين. بحيث يمكن بالتالي تجسيد شخصيات متخيلة تحمل صفات تختلف عن صفات الممثل من ناحيتي الصوت والنطق. وليس من شك في أن التعبيرات العامية هي الأسهل على النطق بالنسبة للممثل العربي من اللغة الفصحى، التي لم يتعود على النطق بها، والتي تحوى الكثير من الأصول والقواعد مما قد يكون جاهلاً بها.

٢ - عندما يتعلق الأمر بالمسرحية التي تعالج موضوعاً وأحداثاً واقعية معاصرة، يكون تنوع أسلوب كلام الشخصيات المختلفة أمر مهم لتوفير عنصر الإقناع عند العرض، ويكون من المهم أيضاً التفريق بين ذاك الأسلوب وأسلوب كلام المؤلف نفسه، إذ لا بد أن تحمل أداة تعبير المؤلف جانبين - أفكار المؤلف من جهة وأفكار الشخصية من جهة أخرى. ولا بد أن تتحدث جميع الشخصيات بلسان غير لسان المؤلف من جهة، ولا بد أن تعبر جميع الشخصيات عن أفكار المؤلف من جهة أخرى.

٣ - وحيث أن مجالات التعبير في المسرحية متعددة، ومتشعبة، ومتنوعة، إذ تشمل الماضي، والحاضر، والمستقبل، وتشمل العالم الداخلي، والعالم

الخارجي، للشخصية، وتشمل الفعل ورد الفعل، وتشمل الاستبطان والإستذكار، وتشمل مختلف الأحاسيس والإنفعالات؛ لذلك لا بد أن تكون أداة التعبير — اللغة — أكثر مرونة من الأداة في المجالات الأدبية الأخرى.

٤ — وحيث أن هناك عدة أنواع من المسرحيات تختلف بحسب مضامينها وأحداثها، مكاناً وزماناً، أسلوباً وهدفاً، لذلك لا بد أن تتلاءم لغة المسرحية مع مضمونها ومع شكلها ومع هدفها. ولا بد أن تختلف لغة المسرحية التاريخية عن لغة المسرحية المعاصرة، ولا بد أن تختلف لغة المسرحية الأساسية عن لغة المسرحية الهزلية، ولا بد أن تختلف لغة المسرحية السياسية عن المسرحية الاجتماعية... وهكذا.

ويعتقد جبرا إبراهيم جبرا «أن استعمال اللغة الفصحى مع المسرحية التاريخية والأسطورية يكون أكثر اقناعاً وذلك لأننا لا نطلب (الواقعية) في هذه الحالة بقدر ما ننشد أن نرتفع بمخيلاتنا إلى جو من التاريخ والأسطورة، وهنا تصبح الفصحى في الحوار أمراً لازماً لأنها تيسر هذا الرفع» (٤). وهكذا فكلما أبتعدت المسرحية عن الواقع، كانت الفصحى أصلح لكتابة حوارها، وكلما اقتربت من الواقع كانت العامية أصلح لها. فالموضوع والفترة التاريخية لأحداث المسرحية لها أثر في نوعية اللغة وأسلوب الحوار، فليس مقتعاً مثلاً أن يتحدث (أوديب) بلغة شارع الرشيد، وليس مقتعاً أن يتحدث (صلاح الدين الأيوبي) بلغة سوق المناخ.

ويميل الكثيرون إلى استخدام العامية في المسرحيات الهزلية لا شيء، إلا لاسناد عامل الإضحاك المتأتي من استخدام المفارقات الكلامية، والتلاعب بالألفاظ، وباستخدام الألفاظ المشوهة أو دلالات الكلمة المتعارف عليها بالمنظور الشعبي. ويصر الدكتور مندور على أن الفصحى تخرب عفوية الكوميديا وإيقاعها السريع ويضرب جلال العشري مثلاً لذلك في مسرحية

(الرجل الذي حضر العشاء)، للكاتبين الأمريكيتين (جورج كوفان وموسس هارت)، الذي يشبهها نجيب الريحاني وبديع خيري، ويذكر بأن المسرحية عندما قدمت بالفصحى فقدت نكهتها الكوميديّة.

ويفرق الدكتور محمد مندور بين نوعين من المسرحيات، وعلى أساس هذا التفریق يقرر أسلوب كتابة الحوار «إذا كانت الروايات تأليفاً وإنشاء وموضوعها شؤون من لغتهم المحكية باللغة العربية العامية وجعلت لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صرفاً، خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها.. ومن وجه آخر إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الإجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد.. وقعنا فيها هو أشد وأنكى، وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى» (٥).

وتكاد تجمع الآراء، على أن المسرحيات التاريخية لا بد أن تكتب بالفصحى، ذلك لأن هذه اللغة تساعد على إعطاء المسرحية بعدها التاريخي، وتساعد على أن يكون حوارها بمستوى الشخص وأبعادها. وهذا ما ذهب إليه (علي أحمد باكثير) أيضاً حين قال «الرأي الشائع في الأوساط المسرحية أن تستعمل اللغة الفصيحة في المسرحيات التاريخية والمسرحيات المترجمة عن اللغات الأجنبية وأن تستعمل الدارجة في المسرحيات العصرية» (٦).

صحيح أن اللغة العامية أسهل على النطق لدى الممثل، ولكن هذه اللغة تبقى قاصرة عن التعبير عن كثير من المجالات التي تطرقها المسرحية. فقد تكون قاصرة عن التعبير عن الشخصية التاريخية.. وربما تكون قاصرة عن التعبير عن الأفكار السياسية، وقد لا تكون اللغة العامية أداة صالحة في المسرحية الفكرية الصرفة تلك التي تحتاج إلى مفردات قد لا تكون موجودة في اللغة العامية.

وحيث أن الحوار هو روح المسرحية، وهو الذي يحدد معالم شخصياتها، ويعمق أحداثها، ويخلق النماذج البشرية المختلفة، فإن واقعية الحوار تعتبر من

أهم المشاكل التي تواجه الكاتب المسرحي. وواقعية الحوار المسرحي كانت وما زالت موضع جدال بين النقاد والكتاب والفنانين. واذ يرى الدكتور محمد غنيمي هلال بأن «أساس الواقعية المسرحية ليس هو نقل الواقع كما يسبق الى الذهن، بل هو في الإيمان بأن الوقائع الموضوعية التي يمر بها الناس في حياتهم المعروفة، تمثل أعرق حقائق الحياة، وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية في مدلولاتها». (٧) ويؤيد الدكتور مندور ذلك حيث يرى، أن «الواقعية تنبع من لسان الحال وليس من لسان المقال» (٨) فلا علاقة للواقعية بالأداة المستخدمة للتعبير وهي اللغة، بل المهم أن يتطابق ما يجري به الحوار مع ما يعتمر في نفوس الشخوص من أفكار وأحاسيس في الظروف التي يحيط بها المؤلف. وعلى هذا الأساس ليس شرطاً أن تكون لغة الشخصية الشعبية في المسرحية لغة عامية، بل يمكن أن تكون لغة فصحي، ألم يكتب (غوركي) مثلاً مسرحية الحضيض بلغة أدبية عالية وشخصها من الدرك الأسفل للمجتمع. ويؤكد الدكتور شفيق مجلي ذلك، ويشير الى أن الواقعية في الأدب المسرحي لا يقصد بها واقعية اللغة بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها.. وهكذا فالدكتور مندور لا يعارض استخدام الفصحى في المسرحيات الواقعية المعاصرة، ويعيب الدكتور شفيق مجلي على بعض المسرحيات التي كتبت بالفصحى في «أن بعض شخصيات هذه المسرحيات لا يناسبها الحديث بالفصحى، فهي حين تنقلها تبدو غير طبيعية وغير مقنعة». (٩) ولذلك فهو يستصعب على الكاتب المسرحي التمييز بين عدد كبير من الشخصيات بواسطة اللغة التي يتحدثون بها، اذا ما تحدثوا بالفصحى، ويعزو الدكتور مجلي عيب مزج اللغة العامية بالفصحى إلى إغراء الأولى لبعض الكتاب مما يضطرهم الى استخدام عبارات عامية في الحوار المكتوب بالفصحى. ويضرب مثلاً لذلك ما جاء في مسرحية (زينة

النساء) لألفريد فرج، الذي جعل مرة بعض شخصياتها تتكلم بلغة تبعدها عن صفاتها حتى لتبدو وكأنها منقسمة على نفسها.. أما عثمان يحيى فيرى أن اللغة العربية الفصحى لا تصلح إلا لكتابة المسرحية الأدبية الصرف أو المسرحية التاريخية، ولا تصلح لكتابة مسرحية معاصرة، لأن الكاتب لو فعل ذلك لصبغ حوارهِ بصبغة التصنع بحيث يكاد أن يدم ما يهدف إليه من أثر في المسرح» (١٠).

وفي رأيه أن العامية لا تخص إلا المسرح الشعبي الذي أزدهر ولا تلائم المسرح الراقى الذي لم يزدهر. وبعد أن يتساءل علي أحمد باكثير عن المقصود بالواقعية، وهل هي الواقعية الزمنية أم الواقعية الفنية؟ يجب بأن الكاتب إذا ما التزم بالواقعية الزمنية فينبغي أن يتكلم شخوصه بلغة حياتهم اليومية؟ فالمصري يتكلم بالعامية المصرية، والعراقي يتكلم بالعامية العراقية في المسرحية العصرية. والإلتزام بالواقعية الفنية، يقتضي أن يتكلم الشخصون بلغة فصحي تعبر عن الخصائص النسبية والاجتماعية والسلوكية والفكرية، من غير أن تكون هي لغة الحياة نفسها. وفي رأي باكثير أن التقيد بالاتجاه الأول يقود إلى السطحية حيث أن الفن ليس نقلاً فوتوغرافياً للحياة «وانما هو تصوير لها وتعبير عنها وان شئت فقل أنه نقد لها، والمسرح لا يخرج عن كونه لوناً من ألوانه» (١١) فواقعية الحوار تستلزم أن يتكلم الشخصون بما يتلائم وطبيعتهم وثقافتهم وخلفيتهم الاجتماعية، ولا يشترط أن يتكلموا بلغة تعبر عن ذاتهم بشكل طبيعي. فالطبيعة وحدها، هي التي تفترض أن يكون بمقدور الشخصية الإفصاح عن ذاتها والتعبير عنها بوضوح كما تفعل في واقع الحياة.

ويتوقف الأمر على قدرة الكاتب في اختيار الاداة التي بواسطتها يصور شخصياته، سواء كانت تلك الاداة بلغة فصحي أم عامية. ولا علاقة للواقعية بالاداة المستخدمة ونوعها، وانما من مدى صدق ما يقال مع ما قد يعتدل في نفوس الشخصيات ومع ما يدور في أذهانها من أفكار وفي الظروف والبيئات

التي وضعها المؤلف بها. ويصر الكاتب الراحل محمود دياب على ضرورة تحدث الممثلين باللغة التي تتحدث بها الشخص في الحياة لكي تكون أكثر إقناعاً ومطابقة للواقع، فهو لا يعقل إطلاقاً أن يخاطبه بواب البيت الذي يسكنه بالفصحى، وقد فاتته أن كثيراً من الشخصيات الشعبية قد أخذت اليوم تستخدم الكثير من المفردات والألفاظ العربية الفصحى وتهجر العامية.

ويختلف النقاد والفنانون حول مدى مرونة هذه اللغة أو تلك كاداة تعبير مسرحية. فمنهم من يرى أن الفصحى أكثر مرونة، ومنهم من يرى العكس. وإذا كان المستشرق الفرنسي (جاك بيرك)، يعتقد أن اللغة العربية القديمة لا تتناسب مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية، فإن (محمد كمال الدين) يرد على المدعين في أن اللغة العربية لغة غير درامية بتذكيرهم بما حققته لغتنا في مجال الإتصال بين أبناء الشعب الواحد على إختلاف أفكارهم، وتباعد المسافات بينهم، كما أن لغتنا العربية: «هي الرمز الحي الذي حفظ لها كيائها، وللعرب تضامنهم وهي التي جعلت لمعارفهم قيمتها الاجتماعية، وحفظت تراثهم جيلاً بعد جيل، وأعانت العربي على ملازمة سلوكه مع تقاليد المجتمع، وكان لها أثرها الواضح في تكوين عقلته وتفكيره» كما يقول عثمان أمين في كتابه فلسفة اللغة العربية» (١٢)

ويقارن الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا بين مرونة اللغتين في هذا المجال، فيرى بأن «في اللغة الفصحى مادة أقدر على حمل التأزم والتوتر لا سيما في حالات الوصف والسرد والتحليل المنطقي». (١٣) ولا تستطيع اللغة العامية ذلك إلا في الحوار الذي يتضمن تكس الآراء المتصارعة تصاعداً، والتعبير عن العواطف على غرار فردي شخصي، وليس على المستوى العام الشمولي الذي تقتضيه الكثير من المسرحيات. واذ يرى جبرا بأن هناك لوناً ولغةً خاصة في اللغة العامية مما يساعد على خلق المعبرات عن الشخصية المنفردة، ومن عوامل ربط الشخصية بالحدث وهذا ما لا يتحقق «عن طريق الحوار

الفصحى فهو أقرب الى التعميم والتحليق منها إلى التخصص والنفاذ» (١٤) ويعتقد الدكتور محمد غنيمي هلال بأن اللغة العربية الفصحى أكثر مرونة في التعبير والوصف بسبب استخدامها الحركات، تلك الحركات التي لا توفر تعدداً في المفردات بحسب، بل وسهولة في التلخيص وانسانية في الإيقاع، مما لا يتوفر في العامية وذلك «باسقاط الاعراب، فأصبح لكل لفظ وضعه في الجملة لا يتعداه، شأنها في ذلك شأن اللغة الانكليزية أو الفرنسية بعامية» (١٥) واذا يرى علي أحمد باكثير أن اللغة الدارجة أكثر مرونة، بسبب كثرة تداولها ولفترة طويلة من الزمن إلا أنه يعيب عليها ضيق حدودها حيث أنها «ليست لغة جامعة حتى في داخل القطر الواحد، ففي القطر المصري مثلاً لهجات عامية متنوعة، وكذلك الحال في الأقطار العربية الأخرى» (١٦) ونتساءل بعد ذلك أي اللهجات يمكن اختيارها للمسرحية المعاصرة؟ وليس هذا فحسب، بل أن مفردات اللغة العامية محددة بعكس المفردات العربية الفصحى التي لها مرادفات كثيرة ومعان متنوعة لكل مفردة. ويكاد يُجمع الكثير على أن اللغة الفصحى أكثر مرونة ومقدرة على التعبير في موضوعات التاريخ والتراث والاسطورة والرمز. <http://Archivebeta>

وسواء كانت اللغة العربية الفصحى أكثر مرونة أو أكثر صلاحية للمسرحية من اللغة العامية، أو العكس، فما لا شك فيه أن الأمر يتوقف على الموضوع الذي تتناوله المسرحية، وعن الفترة التاريخية التي تعيشها شخصيات تلك المسرحية، وعن طبيعة المسرحية نفسها، فيكاد يُجمع أكثر النقاد والكتاب مثلاً على أن المسرحية الهزلية (الكوميديا) لا تحقق هدفها إلا باللغة العامية، وذلك بسبب اعتماد ذلك النوع من المسرحيات على (النكتة). ولا يمكن تحقيق النكتة إلا بالمفارقة اللفظية التي لا يفهما الجمهور إلا إذا كانت بلغته التي يتداولها، وفي بيئته الخاصة، وعلى ذلك فإن الكثير من النقاد والفنانين يعتقدون أن اللغة الفصحى غير قادرة على نقل روح الفكاهة، ولأن

هذه اللغة تخرب عفوية الكوميديا وإيقاعها السريع وتفوت على المتفرج النكتة «وعلى كل فقد كان الاعتماد على اللهجات الخاصة وما يزال من وسائل الإضحاك المألوفة المتداولة في المسرح العربي الهزلي على وجه التخصيص». (١٧) وفات على أولئك أن فن الإضحاك لا يعتمد على التشويه اللفظي، والمفارقة اللفظية فحسب، بل يعتمد على عناصر أخرى غير مضحك الكلمات، فهناك مضحك الأشكال، ومضحك الحركات، كما هو الحال في ما يقوم به مهرج السيرك مثلاً، وهناك مضحك الظروف وهو «كل ترتيب للأفعال والحوادث يخيل إلينا وجود الحياة من جهه، ويجعلنا نحس إحساساً واضحاً بنوع من التركيب الآلي من جهة ثانية، على أن تتداخل الصورتان أحدهما في الأخرى» (١٨) ومثله ذلك الشخص الذي يرتطم بشيء، فيسقط ثم يقوم ليرتطم بشيء آخر، وهكذا ينشأ الضحك عن تكرار فعل الارتطام. وهناك مضحك السلوك أو الطباع كما هو الحال مع سلوك البخيل في مسرحية مولير. من كل ما سبق، نخلص إلى القول بأن الذين يعتقدون بصلاحيّة اللغة العامية للنص المسرحي، يضعون أنفسهم في موضع الإنجراف بعجز اللغة الفصحى عن مسايرة اللغات الأخرى، وعن تلبية حاجات العصر المتجددة، وهذا ما لا نصدقه وحتى أولئك الذين يدعون بأن من الضرورات المفروضة على المسرحيين الوصول الى أكبر قاعدة من الجماهير، وبأن الوسيلة الوحيدة للوصول الى هذا الهدف هو استخدام لغة الجماهير - اللغة العامية، يمكن الرد عليهم بأن لغة الجماهير لم تعد كما كانت قبل عشرات السنين فقد تطورت وأخذت تقترب من اللغة الفصحى وستقترب أكثر في المستقبل.

عرض المسرحية بين الفصحى والعامية :

أثرت الازدواجية اللغوية في العروض المسرحية أثراً كبيراً، حيث لم

يقتصر ذلك التأثير على عدد المشاهدين الذين يقبلون على مشاهدة هذه المسرحية أو تلك، وعلى نوعيتهم أيضاً. كما أثرت على الشكل الفني الذي يعالج به الفنانون المسرحيون أعمالهم المسرحية. لقد شعر أولئك المسرحيون بتهديد كبير لمسرحهم، مصدره ذلك السيل الجارف من الدراما أو التمثيلية التلفزيونية المكتوبة باللغة العامية، حتى بات البعض منهم يشكك في صلاحية اللغة الفصحى للعرض المسرحي وعزوا سبب عزوف الجماهير عن مشاهدة عروض الفصحى إلى عزلة هذه اللغة عنهم إذ أنّ الأدب العربي الفصيح لم يعيش في كنف الشعب، بل عاش عند الملوك والأمراء ولم يوجد عند الشعب إلا السامر الذي يجمع بين الرقص والغناء والتمثيل المضحك وخيال الظل» (١٩)

ومما لا شك فيه، أن لغة المسرحية المكتوبة لا قيمة لها بتلك الصيغة إذا لم تساعد المخرج على تفسيرها، وعلى الممثلين فهم معانيها قبل أن تأخذ وضعها الصحيح من ناحية الأداء كي تصل إلى المتلقي ليتأثر بها. لذلك ربما كان أسلوب كتابة المسرحية باللغة الفصحى، هو أحد أسباب النفور منها حيث يعتقد توفيق الحكيم «أن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة ولكنها عند التمثيل، تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص» (٢٠)

ويرتكز الخلاف على مدى صلاحية اللغة الفصحى للعرض المسرحي على النقاط التالية:-

١ - تتمثل فعالية اللغة في الدراما، في مدى امتاع المشاهدين بأن ما يقوله الممثلون إنما يعبر فعلاً عن شخصياتهم المتخيلة، وفي ظروف متخيلة وبواقعية وصدق. فكاتب مثل الراحل محمود دياب يصبر على أن يتحدث الممثلون باللغة التي تتحدث بها الشخص في الحياة، لكي تكون أكثر إقناعاً ومطابقة للواقع، فهو لا يعقل إطلاقاً أن يخاطبه بواب

البيت الذي يسكنه بالفصحى.

٢ - يقتضي عامل المحاكاة الذي يعتمد على العرض المسرحي على خلق مستويات متنوعة من اللغة، طبقاً لمستويات الشخصيات حسب أبعادها وخلفياتها الثقافية والاجتماعية، بحيث لا تبدو تلك الشخصيات وكأنها تتحدث لغة واحدة هي لغة المؤلف.

٣ - يقتضي عامل تحريك الفعل في العرض المسرحي وتناسب القول مع الفعل، أن تنبع اللغة عن مشاعر داخلية صادقة خالية من الاصطناع.

وإذا كان الحكيم يعيب على اللغة الفصحى عدم صلاحيتها للتمثيل للسبب الأول أعلاه، فهو في نفس الوقت يعترض على العامية باعتبارها محددة بزمان ومكان معينين، أو بقطر معين وربما بفئة معينة من الناس، كما في حالة اللهجة الصعيدية. ويؤكد بأنه إذا أردنا أن نوفر الواقعية في الشخصية فيجب عدم الإكتفاء بأن نلبس الممثل الملابس الواقعية - كأن يلبس الفلاح جلباباً وعمامة وإنما لا بد أن ينطق ذلك الفلاح باللغة التي ينطق بها الفلاح الصعيدية. «ولا معنى لأن نجعله ينطق على خشبة المسرح لغة لا يصدقها أصلاً» ولم تسهم في تكوين عالمة الداخلي الذي ينعكس على كل أفعاله وتصورات» (٢١). وإذا كان أديب السلوي، يؤيد الرأي القائل أن العامية تكون أقدر على تصوير واقعية الأداء إلا أن مثل هذا التبرير يقصد به، في رأيه، الانتصاف من العامية للفصحى.

لقد حيرت ازدواجية في اللغة العربية الكثير من الفنانين المسرحيين في أكثر الأقطار العربية فهذا المخرج المصري المعروف نبيل الألفي يعقب على الظاهرة بقوله «هناك حالة لم تستطع كل محاولات علاجها أن تصل إلى نتيجة، ورغم أنها تواجهني كلما التفت حولي إلا أنني لم أعد أقف عندها، إذ تبدو لي محاولة التصدي لها أقرب ما تكون بمحاولة الإنشغال في قتال مع طواحين الهواء تلك هي حالة ازدواجية اللغة. وهذا التراجع بين الفصحى

والعامية أثر حتى في طريقة أداء بعض الممثلين العرب عند تناول مسرحية باللغة الفصحى، إذ يظهر تأثير اللهجة المحلية واضحاً على النطق باللغة الفصحى، كما هو الحال لدى بعض الممثلين العراقيين، أو لدى بعض الممثلين المصريين. وقد أدى ذلك التأرجح إلى استخدام بعض الممثلين أصواتاً غريبة على الأصوات العربية كما في حالة الضاد القرية من الظاء لدى العراقيين، والجيم القرية من الكاف الأعجمية لدى المصريين، والثاء القرية من السين لدى السوريين، والغين القرية من القاف لدى الكويتيين.

إن حيرة المسرحيين تجاه الازدواجية، واقتناعهم بصعوبة فهم اللغة الفصحى من قبل المشاهدين، وعدم فهم أبناء هذا القطر للهجة أبناء القطر الآخر، جعل توفيق الحكيم وآخرين، ينادون لأيجاد لغة مسرحية موحدة كما هو الحال في اللغة المسرحية في الأدب الأنكليزي، أو الأدب الفرنسي، وسمى تلك اللغة الجديدة - اللغة الوسطى. والتي هي في الواقع لغة عربية فصحى كتابة، ولكنها تكون قرية من العامية عند الإلقاء.

ومع أن البعض يُصرّ على أن اللغة العامية هي أصلح للعرض المسرحي، ما دامت هي لغة التخاطب اليومية التي يتعامل بها الممثلون في حياتهم الخاصة، إلا أن الكثيرين أيدوا صلاحية اللغة الوسطى للعرض المسرحي على النطاق المحلي وعلى النطاق العربي. فبالإضافة الى كونها لغة موحدة، فهي ستكون قرية من فهم الجمهور وهي أيضاً لا تمس بضرورات الفن والأدب وهي كذلك لا تباعد عن الفصحى كثيراً. ويُعرف الحكيم تلك اللغة بأنها «لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص، ولا تنافي طباعهم ولا جو حياتهم.. لغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل أقليم، ويمكن أن تجرى على الألسن في محيطها» (٢٢) ومما يسهل أمر الوسطى هو أن الكثير من القادرين من طبقات مختلفة أخذوا يتخللون عن التعبيرات العامية ويستبدلونها بتعبيرات عربية صرفه.

ويدافع الحكيم عن رأيه في إيجاد تلك اللغة الجديدة بقوله: «لاني لاحظت أنه على الرغم من استعمال لغة عربية حاولت تبسيطها في المسرحية العصرية الى أقصى حدود التبسيط، إلا أن الممثل فوق خشبة المسرح لا يمكن أن يندمج تماماً في شخصية عصرية عادية، باستعمال الاعراب وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة التي نراعيها عند الكتابة فيقول مثلاً لخادمه: هات لي رغيفاً كبيراً مع العسل الذي اشتريته من هذا الدكان» (٢٣) وهكذا فهو لا يدعو الى التخلي عن العربية الفصحى، ولكن يدعو الى التسامح في الإعراب فهو يريد لغة مبسطة أقرب إلى الصحافة منها إلى لغة الأدب العالي.

ولقد أيد الكثير من النقاد والفنانين ما طرحه توفيق الحكيم، وعارضه آخرون. فقد أيدته المستشرق الفرنسي جاك بيرك مع إيراد بعض المحاذير إذ قال: «نعم من الممكن أن يوجد اختيار ثالث، وهو الآن هدف محاولات لتعريفه حتى يكون حلاً وسطاً بين التقليدي والعالي، وبين لهجة الكويت ولهجة الجزائر والحقيقة أنه يوجد لدينا هذه اللغة الوسطى التي يفهمها جميع الناس الذين يقرأون الصحف، ويستمعون إلى الإذاعات من المحيط الأطلسي الى الخليج العربي وأستعمل شخصياً هذه اللغة في إتصالاتي ومحادثاتي مع أصدقائي العرب الموزعين جغرافياً في هذه المنطقة الواسعة» (٢٤) وكذلك أيدته علي أحمد باكثير، وذكر أن السبيل إلى إيجاد لغة مسرحية هو «ليس استعمال هذه اللغة الدارجة نفسها في أدبنا المسرحي... وإنما السبيل هو أن نقتبس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية، وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب، وبذلك تتكون عندنا لغةً جديدةً تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى» (٢٥) ولكن بيرك يعود ويشكك في كون اللغة الوسطى هي لغة عربية باعتبار أنها لا تحتوي من اللغة العربية سوى مفرداتها، أما تركيبها فقد

اختفى، ويشكك في أن تداولها قد يؤدي إلى الابتعاد عن أصالة اللغة وقيمها الدلالية والجمالية.

وعارض الدكتور شفيق مجلي اللغة الوسطى لأعتقاده أن استخدامها سيؤدي إلى «إيجاد شكل واحد لمضامين مختلفة، مما يحتاج إلى مستويات مختلفة — اللغة — مستويات تناسب طبيعة الموضوعات المختلفة، وذلك لأن التناسق بين الشكل والمضمون هو عماد الفن المسرحي» (٢٦) وكذلك عارضها الدكتور محمد غنيمي هلال باعتبار أنها «دعوة تؤدي إلى إضعاف العربية في أحص خصائصها دون إغناء للعامية في شيء» (٢٧) ويعتقد جبرا إبراهيم جبرا أن اللغة الوسطى هي «لغة مصطنعة لا هي بالعامية تماماً بمجذورها اللاواعية وإيماءاتها وطاقاتها، ولا هي بالفصحى الكاملة وهذا تصبح اللغة في الأغلب غير متصلة بالشخصية، ولا تنسجم معها تمام الإنسجام، إذا اعتبرت محكية، ولا تحظى بقدسية التقليد والموروث إذا اعتبرت فصحية» (٢٨) وفات على أولئك المعارضين أن اللغة الجديدة ليست حلاً نهائياً وإنما هي مرحلة ووسيلة لتوفير المرونة في أداء اللغة. وبالتالي خطوة نحو الاقتراب من اللغة الأم.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

هذا بالنسبة للنثر، أما بالنسبة للشعر في العرض المسرحي فإن الأمر يأخذ وجهة أخرى، فبغض النظر عن تقبل أو عدم تقبل المشاهد للشعر المسرحي، وبغض النظر عن صلاحية الشعر التقليدي أو عدم صلاحيته لكتابة المسرحية، فإن بعض المخرجين والممثلين يترددون أيضاً عند تقديم مسرحية مكتوبة بالشعر العربي التقليدي أو الشعر الحديث أو الحر. وذلك لسببين، أولهما خشيتهم من نفور المشاهد، وثانيهما صعوبة التفسير والأداء بالنسبة لهذا النوع من المسرح في أحيان كثيرة. وتأتي صعوبة التفسير من التعقيدات التي تتسم بها التركيبات الشعرية، ومن اقحام الألفاظ الغريبة الكثيرة التي يستخدمها الشعراء في شعرهم المسرحي سواء التقليدي منه أو الحر.

ونضرب مثالين لذلك الأول من مسرحية (العباسه) لعزیز أباطه باشا
والثاني من مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور.

العباسه :
يا منية النفس ما نفسي بناجية
وقد سمرت بها وجدا وبلبالا
أهواك مصطحبا كاليم مضطربا
ومقوفا في مغاني الحي مختالا
أهواك تغشى الردى في جحفل لب
ترمي بابطاله في الروع أبطالا.

فكلمات مثل (بلبالا) و(سمرت) و(مصطحبا) الفاظ لم تتردد كثيراً
على سمع الممثل ولا على سمع المشاهد. كما أن معنى الأبيات لا يظل دافقاً
بسرعة وسهولة بسبب التراكم المعقد. وهذا هو المثال الثاني :

(صوت الملاح يرتفع، وخطواته تتقدم، والمجتمع يتحلق
حوله)

أراد الله أن تجلى محاسنه، وتستعلن أنواره فابعد من أثر
القدرة العليا مثلاً، صاغه طيناً والقي بين جنبه ببعض
الفيض من ذاته وجلّاه، وزينه، فكان صنيعه الإنسان ..

ورغما من أن المعنى العام واضح، ولكن كلمة مثل (تستعلن) لم تسمع
كثيراً، وإن تركيب البيت الثاني معقد. إن ندرة بعض الألفاظ قد يجعل
استيعابها من قبل المشاهد العادي صعباً.

إن صعوبة الأداء تأتي من صعوبة السيطرة على نقل المعاني، في تلك
الأبيات الشعرية وغيرها وتأتي الصعوبة أيضاً من كثرة الوقوع في الرتابة
التي تفرضها القافية الموحدة في الشعر التقليدي، وتأتي كذلك من عدم ضبط
أماكن الوقف وعدم معرفة كيفية الربط بين الشطر والشطر الآخر، أو بين
البيت والبيت الآخر، ولأجل التخفيف من تلك الصعوبات وضعت بعض

القواعد الخاصة بالقاء الشعر في المسرح. ومن تلك القواعد:

١ - ضرورة عدم التوقف عند انتهاء الشطر إذا لم ينته المعنى الكامل، وإنما يكون الوقف عند انتهاء البيت إذا اكتمل المعنى، والا فعند انتهاء البيتين أو ربما أكثر.

٢ - ضرورة التقيد بموسيقى الشعر، وعدم التضحية بها في سبيل إظهار المعنى لأن موسيقى الشعر هي صفة أساسية من صفات الأسلوب، فإذا غابت غاب هو أيضاً بكامله.

٣ - ضرورة تنويع الصوت في نهايات الأبيات حتى لا تقع في الرتابة الصوتية. ومما يعاب على المسرحية الشعرية التقليدية، أنها تجعل اللغة ذات مستوى واحد، في حين أن الحوار المسرحي يتطلب مستويات متنوعة، حتى يمكن للممثل أن يتعامل معها بحيث يصبح الشعر تعبيراً عن حالة نفسية، أو حدث أو حركة لتكون الإيقاعات المتنوعة المتدفقة التي تعكس تدفق وتنوع الدوافع وتغيراتها. كما أن البعض، أعاب على الشعر المسرحي في أنه يدفع الممثل إلى المبالغة والتضخيم في أدائه، مما يبعده عن خط الإقناع، ولكن فات على أولئك، أن الشعر في المسرح يساعد على استغلال إمكانية اللغة في أتم صورة وأقوى تأثير «إذ يوحي الشعر الجيد المستوفي لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيئة المعقدة، وبموسيقاه ثم بصوره على الأخص ولا يتنافى الشعر في المسرحية الشعرية المحكمة مع الواقعية إذا فهمت فيها رحيباً» (٢٩) وإذا ما فهم الممثل الشعر واستفاد من طاقاته الفنية ولا يلقي الأبيات بصورة (أوتوماتيكية).

يميل بعض المخرجين العرب، وفي سبيل تقريب إلقاء الشعر من لغة التخاطب أو من النثر، إلى عدم الاهتمام بالموسيقى الشعرية كما يفعل (إبراهيم جلال) بند إخراجه لمسرحية (لمتنبي) لعادل كاظم. فقد كان يلح

على الممثلين في أن لا يلتزموا بالوزن الشعري، وأن يلتفتوا إلى إظهار المعنى فقط، فالمعنى بالنسبة له هو الأساس وقد فاتته بأن الممثل إذا فعل ذلك فسوف يسلب الشعر خاصية مهمة من خصائصه الجمالية، وفاته أيضاً أنه مهما فعل الممثل فإنه لن يستطيع أن يقهر الوزن الشعري.

لقد انصبت آراء نقاد المسرح الشعري إذن على ثلاثة محاور:-

١ - فمنهم من حاول إيجاد الهفوات في التركيب اللغوي للشعر باستعمال المجازات اللغوية.

٢ - حاول البعض التعرض للأخطاء العروضية.

٣ - انصب نقد البعض على طريقة أداء الشعر وخاصة التقليدي منه «ونبهوا إلى ضرورة عدم التضخيم في الإلقاء، حيث أن إلقاء قصيدة من فوق خشبة المسرح، تختلف عن التكلم بالشعر في المسرح، وأكد أولئك على ضرورة إلغاء الطبيعة الغنائية المركزة، وإلغاء الطابع الخطابي في الإلقاء، ذلك الطابع الذي قد يكون موروثاً عن المسرح العربي القديم وقد وفر المسرح الشعري الحديث الفرصة لتلافي بعض الأخطاء.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في بحثنا عن مجالات التطور في مسرحنا العربي، يجب أن نؤكد على الحاجة الماسة للدراما الشعرية المتطورة، باعتبارها لونا أدبياً جديداً يتماشى مع روح العصر، ومع متطلبات المسرح، فالمسرح بحاجة إلى قيم تراجيدية معاصرة تعبر عنها مسرحيات شعرية تستمد موضوعاتها من واقعنا بشكل شمولي لا ذاتي.

* * *

اللغة العربية الفصحى والقيم الدراماتيكية

يتكون العرض المسرحي، أي عرض مسرحي، ناطق من ثلاث جوانب أساسية تتفاعل فيما بينها لتتقل بمجموعها الأفكار التي أرادها المؤلف، أو التي

فسرها المخرج بواسطة الممثلين لتصل إلى جمهور المشاهدين. وتلك الجوانب هي:

١ - الجانب البصري، ٢ - الجانب السمعي، ٣ - الجانب الحركي.

ولكل جانب من تلك الجوانب الثلاث، عناصره الجزئية التي تتألف وتعاون لتحدث تأثيرها في ذهن المشاهد وبالتالي فهي تنقل قيماً معينة له وتلك القيم هي:

١ - القيم العقلية أو ما يسمى بالقيم الفلسفية، والتي تشمل الأفكار التي تنهض بها المسرحية والتي وضعها المؤلف نصب عينيه عندما بدأ بكتابة المسرحية.

٢ - القيم العاطفية وهي الأحاسيس التي تولدها القيم العقلية بواسطة العناصر الدراماتيكية في نفوس المتفرجين بحيث تجعلهم يشاركون في التجربة التي تمر بها شخص المسرحية، فتنتقل اليهم وتؤدي الى جذبهم أو قد تكون تلك القيم من النوع الذي يجعل المتفرج منفصلاً عاطفياً عن شخص المسرحية كما هو الحال في المسرحيات الكوميديّة.

٣ - القيم المجردة، وهي القيم الجمالية التي تثير في نفوس المشاهدين نوعاً من المسرة والمتعة عن طريق حاسة البصر أو السمع.. وقد تكون القيمة الفلسفية لمسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم، هي أن قناع المرأة لم يكشفه بعد انسان. أما القيمة العاطفية لها فهي الصراع داخل نفس شهر يار ورغبته في معرفة سر المرأة، أما القيمة الجمالية فتكن فيما حملته المسرحية من رموز.

وما يهمنا في هذا البحث هو الجانب السمعي وما ينقله إلينا من القيم الثلاث سالفه الذكر. وتكون اللغة عنصراً أساسياً لذلك الجانب. فالموضوع والشخصيات والأحداث لا يمكن عرضها ولا تصويرها ولا تركيبها إلا بواسطة اللغة وهي الحوار. واللغة في المسرحية هي حصيلة تصورات الكاتب عن العالم

الخارجي، وامتدادها إلى العالم الداخلي — إلى النفس، ومن ثم امتدادها إلى العالم الخارجي عند النطق بها من قبل الممثلين.

وعليه فإن اللغة علاقة بالبناء النفسي للشخصية، إذ أنها ليست إلا إنعكاساً للحوافز والمؤثرات ومن خلال التفاعل بين النظام الحسي والنفسي للإنسان تتكون اللغة التي تعبر عن الحالات الوجدانية أو الفكرية والحسية. وقد لا تقتصر اللغة في تصويرها على حالة الفرد، إنما يتعدى ذلك التصوير إلى فهم حقيقة المجتمع وموقع الفرد فيه وطموحاته وصراعاته. إذن فالحوار هو أداة المسرحية وهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الأشخاص، ويقيم بناء المسرحية من مبدئها حتى نهايتها.

النص والقيم الدارماتيكية في اللغة:

يستمد الجانب السمعي في العرض المسرحي أصوله من النص المسرحي ويعتمد على فعاليتين هما: الكلمة وبنائها أولاً، وتقديم الكلمة وبنائها ثانياً. ويقوم بتلك الفعالتين ثلاثة فنانين هم: المؤلف، والمخرج، والممثل وفي هذا الباب نتطرق إلى الفعالية الأولى والتي يقوم بها المؤلف.

لا بد لكي يمكن تحقيق الفعالية الثانية، أن تكون الكلمة صالحة للنطق أي يمكن للممثل أن ينطقها ولا بد أن تكون الكلمة معبرة عن فعل يحرك أحداث المسرحية، ولا بد أن تحمل الكلمة صفات جمالية لكي يمكن لها أن تجذب، ولا بد أن تكون اللغة مفهومة من قبل المشاهد، ولا بد أن تكون مناسبة للمتكلم، ولا بد أن تكون اقتصادية لكي لا تأخذ حيزاً زمنياً طويلاً. ويؤكد (هنغ نيلمز) هذه الشروط بقوله «إن الحوار المسرحي الطيب هو الحوار المضغوط .. الحوار المختصر التجريبي .. الذي هو أخص ما تتحدث به عن أمر من الأمور التي تجري في الحياة الواقعية وذلك لأن الكاتب المسرحي ليس لديه من الوقت إلا لحظات معدودة ..» (٣٠) والحوار الحيوي له مقومات أساسية هي:

١ - أن يكتب بفهم عميق لشخصيات المسرحية وإبعادها التاريخية والاجتماعية والنفسية وأفعالها ومقاصدها وعلاقاتها.

٢ - أن يكتب على أمل أن ينقل أفكار الشخصيات أولاً ومن ثم أفكار المؤلف - أي أن لا نحس بأن تلك الشخصيات تتحدث بلسان المؤلف كما ذكرنا سابقاً.

٣ - أن يكتب الحوار بإيجاز لأن الاطناب قد يؤدي إلى إرباك فهم المشاهد، نتيجة لقصور الممثل في نقل المعنى بصورة كاملة وواضحة.

٤ - أن يكتب الحوار بحيث يصف ويوضح البيئة التي تعيشها الشخصيات مكاناً وزماناً لكي يمكن ربط عالم الشخصيات بالعالم الأكبر خارج المسرح.

٥ - أن يكتب الحوار يتناسق بين جزء وآخر، وبين الكل بحيث يؤدي ذلك التناسق إلى توضيح الأفكار وربطها.

وبما أن الحوار المسرحي يكتب ليقرأ، فقد أصبح للكلمة والجملة في النص المسرحي خصائص محدودة بتلك المهمة «ولذلك عني كبار كتاب المسرحية في العالم بأن تكون لجمالهم المسرحية طابعها الصوتي، وموسيقاها الخاصة وحدودها من الطول والقصر حتى في المسرحيات النثرية» (٣١) وفي هذا يختلف كاتب المسرحية عن كاتب القصة أو كاتب الرواية، في مقدار حرفيته في الصياغة فهو محدود بتلك الشروط والخصائص. واللغة العربية الفصحى بمداهم الواسع في مفرداتها، وفي أصواتها وفي صفات حروفها، وفي دلالاتها، وفي قواعدها، ونحوها وصرفها - تهيبء للكاتب فرصاً كثيرة في الاستخدام وفي إيجاد البدائل وفي حسن التعبير... وهو بالتالي لا يكون ملزماً باستخدام اللفاظ لا تخدم الفعل الدرامي أو اللفاظ نادرة الاستعمال غريبة عن السامع. واللغة العربية ببلاغتها وباستعاراتها، وبمحسناتها اللفظية وبمحسناتها المعنوية، تساعد الكاتب على تقديم صور متنوعة تشد الخيال

وتحركه. ولما كانت المسرحية والجانب السمعي فيها يعتمد نقل القيم العقلية عن طريق نقل المعاني فلا بد إذاً أن تكون لغتها فصيحة «والكلام الفصيح ما كان واضح المعنى، سهل اللفظ، جيد السبك. ولهذا وجب أن تكون كل كلمة فيه جارية على القياس الصرفي بينة في معناها مفهومة عذبة سلسلة» (٣٢) فإذا ما أراد الكاتب أن يختار بين كلمة (المزنة) و(البعاق) وهما لمعنى واحد، فن باب أولى أن يختار الأولى لأنها أسهل على السمع وألس على النطق أيضاً، هذا إضافة إلى أنها تعبر تعبيراً أوضح عن معنى الفعل إلا وهو تدفق المطر، ويمكن للكاتب أن يختار كلمة (استهان) بدل كلمة (استسهل) التي تصعب على النطق لتقارب مخرج السين الأول مع التاء وقرب السين الثانية.

أن أهم خصائص اللغة العربية التي يمكن استغلالها في كتابة الحوار وفي تجسيد الفعل، هي مطابقة جرس كلماتها لمعانيها خاصة وأنها أقرب جميع اللغات في أصواتها إلى أصوات الطبيعة.

ويذكر (ابن جني) في هذا الخصوص «وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كدوى الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس، ونزيب الظبي، ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات كلها عن ذلك فيما بعد، وهذا عندي وجه صالح ومذهب مُتَقَبَّل» (٣٣) وهل هنالك أقرب إلى الصوت الحقيقي من (زقزق) و(ششق) و(لعلع)، وهل هناك أقرب إلى الفعل من (انحنى) و(تسلل) و(رمق) و(ربت).

وقال ابن جني «فان كثيراً من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها، ألا تراهم قالوا قضم في اليابس وخضم في الرطب، وذلك لقوة القاف وضعف الحاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى والصوت الأضعف للفعل الأضعف» (٣٤).

ويذكر الدكتور محمد أحمد العزب مثلاً لتناسب الحرف — وهو جزء من الكلمة — والصوت الذي تُعبر عنه الكلمة «فا وقع في أول الكلمة. صعد وسعد، فجعلوا الصاد لأنها أقوى لما فيه أثر مُشاهد يُرى. وهو الصعود في الجبل والحائط ونحو ذلك وجعلوا السين لضعفها لما لا يظهر ولا يشاهد حِسّاً، إلا أنه مع ذلك فيه صعود الجد، لا صعود الجسم». (٣٥)

إن من أهم مشاكل اللغة الفصحى في كتابة الحوار، استخدام الكاتب للألفاظ الغريبة أو غير المتداولة وغير الشائعة، إذ يؤدي ذلك إلى صعوبة فهم تركيب الجملة من قبل المتلقي. ونضرب مثلاً على سوء استخدام الألفاظ بهذا الشكل ما ورد في ترجمة (خليل مطران) لمسرحية ماكبث لشكسبير فقد ورد في المشهد الأول من الفصل الأول ما يأتي :-

رس : مكبث. لقد سُرَّ الملك بما جاء من أنباء نصراتك، فإ وقف على تفصيل فعالك بجيش العصاة حتى تنافس في نفسه العجب من بأسك، والإعجاب بحسن بلائك، وحتى أخذته الدهشة فألقى السمع شهيداً، صامتاً.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

فكلمات مثل (نصراتك) و(تنافس) وجملة مثل (فألقى السمع شهيداً) تعبيرات غير مألوفة وغير متداولة، وبالتالي لا يسهل فهمها من قبل السامع. ولم يكن صعباً على المترجم أن يجد في لغتنا غيرها من الألفاظ والتعابير. ونضرب مثلاً آخر على حسن اختيار الألفاظ أو عدمه، ففي ترجمة لمسرحية (هاملت) قام بها خليل مطران، جاء على لسان (هوراشيو) في المشهد الثاني من الفصل الأول، هذا التعبير: (أن الذرة من العثير تقع في عين العقل فتقلقها وترزعجها...) وترجم جبرا إبراهيم جبرا هذه الجملة كالآتي: (أنه لقذى لمضايقة عين البصيرة..) ففي الترجمة الأولى استخدمت كلمة (العثير)، وهي كلمة غير معروفة وغير مستخدمة كثيراً. بينما استخدم المترجم الثاني كلمة (قذى) وهي كلمة متداولة عند أبسط الناس. وقد استخدم

المترجم الأول تعبير (عين العقل) وهو تعبير لا يدرك بسهولة في حين استخدم المترجم الثاني تعبير (عين البصيرة) وهو أقرب إلى الإدراك. وفي ترجمة خليل مطران لمسرحية (ماكبث) جاءت التعابير التالية على لسان (ماكبث) في المشهد الأول من الفصل الثاني: (في هذه الساعة نهض الإغتيال عاري الإشاجع ضامر التجاليد.. ويعطيه الشعار فيزحف منساباً، صامت الخطى زحف السلاب..) وكلها تعابير غير مألوفة.

وبالإضافة الى قوة اللغة العربية التعبيرية بما تعطيه حروفها وأصواتها من دلالات، فإنها تحسب حساب الفكرة والخطر والمثال وهي تمتلك القدرة على التعبير الذاتي للكاتب، أو حسن ابانته عما يريد قوله» (٣٦). وهي لذلك لغة مطواعة، فهي قابلة لأن تناسب أي متكلم وهي قابلة لأن تكون اقتصادية.. ويقول ابن جني «أن اللغة العربية أكثر اللغات قبولاً للأشتقاق، لتنوع المعنى الأصلي أو تكوينه وأكسابه خواص مختلفة بين طبع وتطبع، ومبالغة وتعدية، ومطاوعة ومشاركة.. الخ.

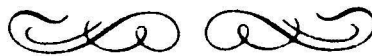
ومنها وفرة الألفاظ الدالة على الشيء منظوراً إليه في مختلف درجاته وأحواله.. ومنها الإيجاز في اللفظ والتركيز في المعنى دون الإخلال بالوضوح والتمييز..» (٣٧)

ما ذكرناه عن خصائص اللغة العربية يدحض آراء الذين يقولون أنها لغة غير درامية. معنى أنها لا تحتل الحوار الدرامي ولا تقدر عليه، وأن التنويه فيها تفوق توصيل الأفكار بكفاءة واقتدار، ونسى هؤلاء أن اللغة العربية حفظت إتصال العرب بعضهم ببعض، وهي الرمز الحي الذي حفظ لها كيائها... واعانت العربي على ملائمة سلوكه مع تقاليد المجتمع، وكان لها أثرها الواضح في تلوين عقله وتفكيره». (٣٨). وإذا كان المستشرق الفرنسي بيرك، يرى أن اللغة العربية الفصحى لا تناسب المتطلبات الداخلية للغة الدرامية فهو لا ينكر قوتها وقيمها للفعل التي تفوق القيم الاعلامية ويضرب

مثالاً لذلك مشتقات كلمة (الكلمة) نفسها» (٣٩) تلك التي يمكن استخدامها في مواقع شتى، ولأغراض شتى ويصل الشاعر علي أحمد باكثير الى نفس النتيجة بقوله «ان الكاتب المسرحي يستطيع باللغة الفصيحة السهلة أن يصور ما يشاء من الأجواء المختلفة، بأن ينظم فيها الروح المحلية الخاصة بشخص المسرحية» (٤٠)؛ وإذا ما عرفنا بأن لغة المسرح هي ليست لغة الحياة اليومية بحذافيرها، كون الفن ليس نقلاً فوتوغرافياً عن الواقع — لذلك فاللغة العربية المبسطة، وهي اللغة الوسطى التي أشرنا إليها سابقاً، هي لغة تصلح للدراما في كونها تحمل القوة التعبيرية ولكونها أعلى من لغة الواقع ولكنها ليست بعيدة عنه ويمكن أن تحقق مهمتها ولا تكون لغة متكلفة مصطنعة.

- (١) علي أحمد باكثير، محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص ٣٦.
- (٢) جبرا ابراهيم جبرا حول مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة مجلة المعرفة عدد ٣٤.
- (٣) الادريس نيكول، اعلم للملرحية، ترجمة دريني خشبة ص ٤٤.
- (٤) جبرا ابراهيم جبرا حول مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة المعرفة، ص ١٢٧.
- (٥) د. محمد مندور، المسرح النثري ص ٥٦.
- (٦) علي أحمد باكثير، محاضرات في فن المسرحية ص ٣٦.
- (٧) د. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص ٥٠.
- (٨) د. محمد مندور، محاضرات في مسرحيات عزيز اباطه ص ٣١.
- (٩) د. شفيق مجلي، الحوار في المسرح المصري، المسرح ص ٣٥.
- (١٠) عثمان يحيى، عبقرية اللغة والتقليد الشفوي، ص ٣٠.
- (١١) علي أحمد باكثير، محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ص ٦٣.
- (١٢) محمد كمال الدين، العرب والمسرح ص ٥٢.
- (١٣) جبرا ابراهيم جبرا، حول مشكلة الحوار في المسرحية العربية المعرفة ص ١٢٧.
- (١٤) جبرا ابراهيم جبرا، المصدر نفسه ص ١٢٧.
- (١٥) د. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي ص ٨٦.

- (١٦) علي أحـ ٧٠
- (١٧) محمد يوـ العربي الحديث ص ٤٢٢.
- (١٨) هنري برجسون، الضحك بحث في ـ ـ المضحك ص ٥٧.
- (١٩) محمد كمال الدين، العرب والمسرح، ص ٣٤.
- (٢٠) توفيق الحكيم، خاتمة مسرحية الصفقة، ص ١٦١.
- (٢١) محمود دياب في مقابلة إجراها نبيل فرج / المسرح / عدد مايو، ١٩٦٩ ص ١٦.
- (٢٢) توفيق الحكيم، خاتمة الصفقة ص ١٦٢.
- (٢٣) جلسة مع توفيق الحكيم، المسرح، عدد ١٦، ابريل ١٩٦٥.
- (٢٤) جاك بيرك، مشكلة اللغة، السينما والثقافة العربية ١٩٦٤، ص ١٨٢.
- (٢٥) علي أحمد باكثير، محاضرات في فن المسرحية ص ٧٦.
- (٢٦) د. شفيق مجلي، المصدر السابق ص ٣٤.
- (٢٧) د. محمد غنيمي هلال، المصدر السابق ص ٨٦.
- (٢٨) جبرا إبراهيم جبرا، المصدر السابق ص ١٣١.
- (٢٩) د. محمد غنيمي هلال، المصدر السابق ص ٥١.
- (٣٠) هنغ نيلمز، الإخراج المسرحي، ص ١١٧.
- (٣١) محمد غنيمي هلال، المصدر السابق، ص ٥٠.
- (٣٢) على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة طبعة ١٩ شركة مكلان لندن سنة ١٩٦٦ ص ٥.
- (٣٣) انظر د. محمد أحمد العزب، عن اللغة والأدب والنقد، ص ٣١.
- (٣٤) انظر د. ماهر هلال، جرس الألفاظ ص ٢٩٣.
- (٣٥) انظر د. محمد أحمد العزب، المصدر السابق ص ٤٣.
- (٣٦) محمد كمال الدين، العرب والمسرح ص ٥٣.
- (٣٧) محمد كمال الدين، المصدر نفسه ص ٥٣.
- (٣٨) محمد كمال الدين، المصدر نفسه ص ٥٢.
- (٣٩) راجع جاك بيرك، مشكلة اللغة، السين والثقافة العربية سنة ١٩٦٤، مركز التنسيق السينمائي العربي، بيروت ص ١٧٩.
- (٤٠) عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، ص ٢١.



التقرير الختامي

في إطار احتفالات الكويت بدخول القرن الخامس عشر الهجري، أقام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ندوة بعنوان «التراث العربي والمسرح» (ضمن نشاطات اللجنة الوطنية الكويتية للاحتفال بدخول القرن الخامس عشر الهجري) وقد شكلت لجنة منظمه لهذه الندوة برئاسة الدكتور سليمان الشطي وعضوية كل من :-

- ١ - الاستاذ / سعيد خطاب .
- ٢ - الدكتور / أمن العيوطي .
- ٣ - الاستاذ / إبراهيم اسماعيل .
- ٤ - الاستاذ / عبد العزيز السريع - مقررًا .
- ٥ - الاستاذ / السيد حافظ - (سكرتيرًا) .

وقد حضر الاستاذ محمد مفضي عبداللطيف (مقرر اللجنة الوطنية الكويتية للاحتفال بدخول القرن الخامس عشر الهجري) كل اجتماعات اللجنة المنظمة بدعوة منها .

وقد عقدت هذه اللجنة مجموعة من الجلسات انتهت إلى اختيار رؤوس الموضوعات الفرعية وأختارت الباحثين والمعقبين، وتم عقد ندوة (التراث العربي والمسرح) في الكويت في الفترة من ٩-١٢ جمادى الأولى ١٤٠٤ هـ الموافق ١١-١٤ فبراير ١٩٨٤ م وحضرها عدد من الكتاب والمخرجين والنقاد والممثلين ورجال المسرح من شتى أنحاء الوطن العربي. افتتح الندوة الأستاذ / حمد عيسى الرقيب - وزير الشؤون الاجتماعية والعمل ووزير الإسكان نيابة عن الأستاذ / عبد العزيز حسين وزير الدولة لشؤون مجلس الوزراء رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقد رحب بكلمته بالحضور، وأشار إلى أهمية الندوة في تطوير المسرح العربي.

كما ألقى الشيخ / ناصر محمد الأحمد الجابر - وكيل وزارة الإعلام ورئيس اللجنة الوطنية الكويتية للاحتفال بدخول القرن الخامس عشر الهجري كلمة ترحيب بالمشاركين، وتمنى أن تخرج هذه الندوة بأفكار وآراء تهم المسرحيين العرب وتساعد على تطوير الحركة المسرحية العربية. عقدت الندوة خمس جلسات عمل تناولت خلالها عرضاً وتعقيماً ومناقشة للأبحاث التالية :-

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- التاريخ العربي والمسرح.
- شكل المسرح العربي - محاولات البحث عن هوية متميزة لشكل المسرح العربي.
- التراث الشعبي في المسرح العربي.
- جذور درامية ومسرحية في التراث العربي.
- اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي.

وبعد مناقشات مستفيضة ومتباينة، كان أبرز ما انتهت إليه هذه الندوة بشكل قاطع أهمية التراث العربي واستلهاها لرفد النشاط المسرحي وتمكين رجال المسرح على اختلاف مواقعهم من المضي في الطريق لإقامة مسرح

عربي ذي هوية متميزة، وقد تبين للجميع أن قضية التراث في المسرح قد قامت بالفعل وستظل قائمة تتحدى الفنانين لإيجاد حلول لها ولم يعد الأمر قضية «تراث» أو «لا تراث» بل أصبح كيفية الاستفادة من هذا التراث بشكل يخدم تطور المسرح ويساعد على التعبير الصحيح عن الشخصية العربية .

وناقشت الندوة في مستهل عملها قضية التاريخ العربي والمسرح وانتهى الرأي إلى أهمية استخدام الجوانب المشرقة للتاريخ في المسرح كوسيلة من وسائل التنوير والتغيير الاجتماعي بالإضافة إلى إفادة فن المسرح نفسه من التاريخ لسد الفجوة التي لا تزال تقوم بين المسرح وجماهيره الواسعة وتطوير وتوسيع آفاق الفكر والفن في المسرح .

كما أبرزت المناقشات حول «محاولات البحث عن هوية متميزة لشكل المسرح العربي» أن هناك محاولات ناجحة قد تمت حتى الآن على امتداد الوطن العربي في طريق إيجاد صيغة مسرحية تكون أقرب إلى الوجدان العربي من الأشكال المسرحية التقليدية الغربية. مما يدعو إلى التفاؤل بأن المحاولات المتعددة التي تقوم الآن سوف تحقق المزيد من النجاح في تأصيل مسرح عربي الهوية.

وناقشت الندوة موضوع «التراث الشعبي في المسرح العربي» وانتهت إلى أن التراث الشعبي والمأثورات الشعبية كانت منذ بداية الحركة المسرحية العربية مصدراً للإبداع الفني وأن مواصلة السير في هذا الطريق هو السبيل الأمثل لدعم واغناء المادة المسرحية فكرياً وتعبيراً. على أن ينتقى منها ما هو صالح من القيم والأفكار والمواقف، وبما لا يتعارض مع المصلحة القومية العليا.

وفي هذه الجلسة تمت تسمية لجنة صياغة البيان الختامي من السادة :
(١) الاستاذ الدكتور علي الراعي (رئيساً)، (٢) الاستاذ عبد الرحمن بن

زيدان، (٣) الاستاذ يوسف العاني، (٤) الاستاذ الدكتور أمين العيوطي، (٥) الدكتور محمد الخزاعي، (٦) الاستاذ رجاء النقاش، (٧) الاستاذ عبد العزيز السريع، (مقررًا)، (٨) الاستاذ عبد الرؤوف قبلوي، (سكرتيرًا) (٩) الاستاذ تحسين بدير.

وفي مناقشة الندوة لموضوع «الجزور الدرامية والمسرحية في التراث العربي» انتهى الرأي إلى أن التراث غني بالظواهر الدرامية القابلة للتشكيل المسرحي وأن هذه الظواهر يجب أن تكون موضع فحص وتمحيص للاستفادة الفنية الناجحة منها، أما قضية «اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي» فقد أثارت جدلاً حياً بين أعضاء الندوة وانتهى الرأي إلى أن اللغة العربية قادرة على التعبير الفني الناجح في جميع مستوياته وعلى خدمة كل المواقف المسرحية التي يريد الفنان المسرحي أن يعبر عنها. كما اتفق أعضاء الندوة على أن الضرورة الفنية هي التي تحكم الاستعمالات المختلفة في التعبير المسرحي.

ولتحقيق الأهداف المتوخاة من هذه الندوة وتجسيدها للمبادئ التي سبق ذكرها، تقدم أعضاء الندوة بالمقترحات التالية :-

١ - إطلاق حرية التعبير وتوسيع مجالات الإبداع الفني ورفع الوصاية عن الفكر. حيث أن تحرير الفكر والفن العربيين هو الركيزة الأساسية في دعم الأمة العربية وتمكينها من التعبير الناضج والمؤثر عن ذاتها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

٢ - العمل على تشجيع التواصل بين الحركات المسرحية العربية بتبادل زيارات الفرق المسرحية والفنانين والنصوص والعودة إلى إقامة مهرجان عربي دائم للمسرح.

٣ - تخصيص حفلات عرض مخفضة لطلبة المدارس في جميع أنحاء العالم العربي.

- ٤ - مساعدة الفرق المسرحية العاملة في الضفة الغربية وتدعيم الفرق المسرحية الفلسطينية القائمة في أقطار الوطن العربي.
- ٥ - العمل على تجميع الدراسات والأبحاث التي تتصل بالمسرح العربي المتناثرة في الجامعات العربية والأجنبية وأكاديميات الفنون وفتحها للدارسين والمهتمين بالفنون المسرحية.
- ٦ - جمع ودراسة وتوثيق التراث الشعبي وتوفيره أمام الباحثين والمبدعين.
- ٧ - الدعوة إلى إصدار موسوعة عربية للمسرح تؤرخ لشخصياته ونصوصه وتجاربه المختلفة.
- ٨ - العمل على ترجمة الممتاز من النصوص المسرحية العربية التي تحمل عناصر التراث العربي إلى اللغات الحية باعتبارها مسرحيات تعكس السمة العربية للمسرح.
- ٩ - إنشاء سلسلة لنشر النصوص المسرحية العربية قديمها وحديثها مع دراستها على أيدي المختصين كما يحدث في المسرحيات العالمية المترجمة.
- ١٠ - تشجيع الدراسات المسرحية بكليات الآداب بالجامعات العربية أما عن طريق إدخال مقررات جديدة للمسرح في أقسام اللغات أو بإنشاء أقسام مستقلة للمسرح في تلك الجامعات.
- ١١ - العمل على إدخال النصوص المسرحية الممتازة ضمن كتب المطالعة والنصوص في مراحل الدراسة الإعدادية والثانوية في المدارس العربية.
- ١٢ - حث أكاديميات الفنون والمعاهد المسرحية العربية على زيادة عدد المنح المخصصة للدارسين من الدول العربية الفقيرة غير القادرة على فتح معاهد للدراسة المسرحية في أقطارها، وذلك تشجيعاً للموهوبين في مجال المسرح من طلبة هذه الدول.
- ١٣ - دعوة الجامعة العربية (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم) إلى

دعم المراكز التوثيقية القائمة الآن بالفعل في بعض العواصم العربية مثل القاهرة وبغداد وتشجيع باقي العواصم العربية على إقامة مراكز مشابهة تمهيداً لإقامة مركز عربي شامل يكون نقطة تجمع مركزية لكل ما يتصل بالمرسح من وثائق ونصوص تراثية ومعاصرة.

١٤ - دعوة المؤسسات المسرحية العربية إلى تبني وتشجيع فكرة المختبرات المسرحية التي تبحث في حقل التجارب التراثية بهدف تطويرها وتسهيل مهماتها.

١٥ - دعوة الإذاعات المرئية والمسموعة إلى الإكثار من عرض المسرحيات الجادة الممتعة بهدف رفع الذوق والوصول إلى الجماهير الواسعة للمرسح، والاهتمام بشكل خاص بعرض المسرحيات العربية الممتازة.

١٦ - العمل على إقامة ندوات مسرحية متوالية تصحبها بعض العروض المسرحية المختارة في العواصم العربية لمتابعة قضايا المسرح والنظر فيما يطرأ على الحركة المسرحية من مشاكل وتغيرات ومنجزات ومعالجة ما قد يظهر من معوقات وصعوبات.

١٧ - تشجيع استمرار مجلات المسرح التي تصدر في بعض الأقطار العربية (مثل مصر وسوريا والإمارات العربية) والعمل على إصدار مجلة عربية شاملة تعنى بشؤون المسرح في شتى أنحاء الوطن العربي وتوفير الدعم الأدبي والمادي لمثل هذه المجلة المقترحة.

١٨ - الدعوة إلى إنشاء جائزة عربية للمسرح تقدم لبعض الشخصيات المسرحية البارزة في كافة حقول الإبداع المسرحي سنوياً وتكون تنوياً لجهادهم الفني والثقافي في الحقل المسرحي.

١٩ - دعوة الأقطار العربية إلى الالتحاق بالمركز الدولي للمسرح التابع لهيئة اليونسكو وإقامة مراكز وطنية عربية تتفرع عن هذا المركز تخدم المسرح العربي وتحقق له حضوراً دولياً.

٢٠ - الدعوة مجدداً إلى قيام اتحاد للمسرحيين العرب.

وفي الجلسة الختامية للندوة القى الأستاذ عبد الرحمن الشقاوي كلمة شكر نيابة عن المشاركين جاء فيها : لتكن هذه النهاية بداية جديدة للمسرح العربي. ولتكن نهاية القطيعة وبداية المزيد من المودة التي لم تنقطع أصلاً. ودعنا إلى مزيد من الاهتمام بتوثيق العلاقات وتبادل العروض المسرحية بين الأشقاء العرب.

ثم القى رئيس اللجنة المنظمة للندوة الدكتور سليمان الشطي كلمة الختام حيث توجه بالشكر إلى اللجنة الوطنية الكويتية للاحتفال بالقرن الخامس عشر الهجري وإلى جميع الذين شاركوا في الندوة.

وأنهى رئيس الجلسة السيد عبد العزيز السريع أعمال الجلسة باسم الله كما بدأت به.

